الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعـة الجيلالي بونعامة بخميس مليانة



كليـة الآداب واللـغات

قسم اللغة والأدب العربي

البنية السردية في رواية "الأسود يليق بك"

لأحلام مستغانمي

بحث مقدم ضمن متطلبات التخرج لنيل شهادة الماستر في النقد المعاصر

تخصص: مناهج النقد المعاصر

إعداد الطالبتين:

حـــورية تومي

حـــورية نقلي

إشـــراف الدكتور:

صالح الديـــن ملفوف

السنة الجامعية 2014/ 2015

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعـليم العـالي والبحـث العلمي

جامعة الجيلالي بونعامة بخميس مليانة



كليــة الآداب واللغــات

قسم اللغة والأدب العربي

البنية السردية في رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي

بحث مقدم ضمن متطلبات التخرج لنيل شهادة ماستر في النقد الحديث والمعاصر

تخصص: مناهج النقد المعاصر

إعداد الطالبتين:

- حورية تومي.
- حورية نقلي.

إشراف الدكتور:

صالح الدين ملفوف

أعضاء لجنة المناقشة

1/ .... رئيسا

2/ .... مشرفا ومقررا

3/ ....عضوا

السنة الجامعية

2015/2014

بسم الله الرحمن الرحيم

قال الله تعالى:

«أفمن أسس بنيانه على تقوى من الله ورضوان خير أمن أسس بنيانه على شفا جرف هار فانهار به في نار جهنم والله لا يهدي القوم الظالمين» التوبة 109.

صدق الله العلي العظيم.

إهداء

إلى والدي الكريمين **علي** و**زينب** عسى أن أسدد إليهما بعض ما علي من دين.

إلى رفيق العمر والدرب توأم روحي

عبد القادر محرز

إلى شقيقاتي الغاليات وأزواجهن وأطفالهن إلى: **زوبيدة، فوزية، فظيلة، دليلة**

إلى شقيقاتي اللاتي يساندنني دوما

فاطمة، فتيحة، عائشة

إلى أشقائي الأعزاء الذين أخذوا على عاتقهم قدرا من أعباء الحياة

وأتاحوا لفكري أن يحلق فوق الصعاب

إلى **محمد** وزوجته **فاطمة الزهراء**

إلى **عبد الله** وزوجته **خليدة**

إلى **يوسف، وعلاء الدين**

إلى كل باحث عن العلم والنور، ولو كان في بحر من الجهل والجور

وإلى كل من يكتب ويقرأ قاصدا وجه المولى

أهدي هذا العمل المتواضع وشكرا على منحي كل شيء.. أحبكم بحق

ح. تومي

بسم الله الرحمن الرحيم

والصلاة والسلام على نبينا المصطفى المجتبى المختار

أهدي عملي هذا إلى العزيزين حبا وعرفانا: والديا الكريمين.

إلى منبع سروري ووجودي، والتي أحيا بها ومن أجلها، إلى التي سهرت على راحتي وأفنت عمرها من أجلي إليك **أمي الحبيبة.**

إلى الذي أوصلني إلى هذا المكان وفتح لي أبواب الحب والإحترام إلى قدوتي وسر نجاحي إلى **والدي الغالي** الذي طالما ساندني وشجعني على أعباء الحياة. أهدي لك هذا العمل المتواضع علني أوفي لك بعض حقك.

إلى إخوتي (جمال، عزالدين. محفوظ) فهم رفقاء العمر وسندي في الحياة.

إلى حبيبتي ورفيقتي وملكة العائلة أختي فتيحة

وإلى آخر العرجون حكيمة

إلى كل الذين أحبهم ولم يتسنى لي ذكرهم،

لأنه من الصعب أن نختصر من نحب في سطور.

ح. نقلي

شكر وتقدير

نتقدم بخالص شكرنا وفائق احترامنا إلى أستاذنا الفاضل الأستاذ الدكتور: **صالح الدين ملفوف** الذي تفضل بقبول الإشراف على هذا البحث ولم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته وملاحظاته العلمية القيمة، مع منحنا مساحة من حرية إبداء الرأي، إيمانا منه بلغة الحوار المثمر بين الأستاذ والطالب.

دون أن ننسى الأساتذة الأفاضل أساتذة اللغة والأدب العربي بجامعة خميس مليانة دون استثناء، والشكر موصول لمسير مكتبة بلدية زدين السيد **قاضي بن يحي**، وإلى الزميلات العاملات في نفس المكتبة: **فيروز**، **سعاد**، **سهيلة**، **رزيقة**، **هالة** ، **حسيبة**، **ليندة** فإليهم منا جميعا أسمى معاني الشكر والتقدير.

مقدمة

تندرج هذه الدراسة في سياق محاولة الكشف عن العلاقة بين مستويات البنيات الشكلية وتمثلها في النصوص السردية عامة، والروائية خاصة، وصيغ التفاعل الممكنة جماليا، نظرا لما حققه النص الروائي من حضور متزايد، فرض نفسه على الساحة الأدبية، بما قدمه من أشكال معرفية وجمالية زاحمت أنواع الشعر المختلفة.

لقد لفت العمل الروائي اهتمام القراء بمختلف مستوياتهم الثقافية والإيديولوجية، وخلق مساحة مقروئية واسعة، جذبت النقد الأدبي وأغرته للنظر فيه، قراءة وتحليلا، وتأويلا. فظهرت العديد من الدراسات، تبحث في مفاهيم النص الروائي، وعلاقاته بمبدعه ومتلقيه، وتوسعت أكثر لتبحث في السياقات الاجتماعية والتاريخية والنفسية، كما نجد بعض الدراسات قد ركزت على تناول النص الروائي من جوانبه الشكلية محاولة منها تتبع هذه البنيات التي اتخذها المؤلف استراتيجية لبناء العمل الروائي، وإضفاء الانسجام والتآلف بين مختلف عناصره التي يسعى من ورائها إلى خلق نص ثابت في شكل عمل فني وجمالي.

وبناء على ما سبق، ارتأينا أن نبادر أيضا في إضاءة نص روائي، هو ثمرة جهد وإبداع لكاتبة جزائرية استطاعت أن تنتج متنا روائيا لا يستهان به تمثل في رواياتها: (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير، النسيان).

وقع اختيارنا على رواية (الأسود يليق بك) لتكون موضوعا للدراسة باعتبارها آخر ما أنتجت أحلام مستغانمي ولم يتطرق لدراستها بعد، ولاقت الكثير من الإعجاب والترحيب في الساحة الأدبية، حيث سخرت الروائية طاقتها الفكرية والمعرفية والجمالية لتشكل لنا نصا سرديا،

يدفعنا لممارسة فعل القراءة، من خلال تتبع مختلف العناصر والمكونات الأساسية التي تشكل النص الروائي.

ولعل الإشكالية التي تتبادر إلى ذهن الباحث في هذه الدراسة هي: كيف تم بناء رواية "الأسود يليق بك" ؟ وما أنواع الشخصيات التي تناولتها الكاتبة؟ وكيف تجلى الزمن والمكان في هذه الرواية؟

في سبيل الإجابة عن هذه الأسئلة وضعنا عنوانا وجدنا فيه إمكانية تلبية طموحنا المنهجي الذي سوف نحتكم إليه أثناء قراءتنا للرواية وتحليلها. فعنونا بحثنا بـ: (البنية السردية في رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي).

أما ما دفعنا لاختيار هذا الموضوع، وحصره في نص روائي واحد، الرغبة في إمكانية التحكم في البحث من الناحية المنهجية والإجرائية. ولن يتأتى لنا ذلك إلا بكتابة نص جديد منبثق عن النص الأول، محاولين من خلاله تجاوز القراءة الاستهلاكية التي تقوم على مفاهيم نقدية ثابتة، بالإرتكاز على مجموعة من الأطروحات النظرية المؤسسة للمناهج النقدية، التي تهدف في مستواها المعرفي إلى الإقرار بدور القارئ في ملء الفراغات النصية بمختلف المعاني والدلالات.

والحقيقة، أن مثل هذه المقاربة النظرية / التطبيقية أتاحت لنا فرصة محاورة النص، من منطلق توليد سياقات معرفية جديدة قد تختلف من قارئ لآخر، بل تختلف عند القارئ نفسه

الذي يقيم مسافة للحوار والتواصل بينه وبين النص، حيث يستكشف ما فيه بقدر ما يستكشف ذاته.

وابلوغ طموحنا المنهجي قسمنا ا هذا إلى فصل تمهيدي وثلاثة فصول، تناولنا في لفصل التمهيدي الرواية الجزائرية وتطورها كما تطرقنا لسرد أحداث رواية الأسود يليق بك **لأحلام مستغانمي**، مع محاولة إبراز مكانة الرواية الجزائرية والتعريف بها. ثم انتقلنا للفصل الأول (بنية الشخصية الروائية)، وقسمناه إلى ثلاثة مباحث تطرقنا في الأول لماهية الشخصية الروائية والثاني لأنواعها، أما المبحث الثالث فتناولنا فيه الشخصية في رواية الأسود يليق بك. بعد ذلك قمنا برسم خطوات الفصل الثاني : (بنية الزمن الروائي) حيث زاوجنا فيه بين النظري والتحليلي في الرواية، وقسمناه كذلك إلى ثلاثة مباحث، فالمبحث الأول تناولنا فيه مفهوم الزمن الروائي، أما الثاني فتناولنا فيه أشكال الزمن الروائي والأخير سلطنا الضوء فيه على الزمن الروائي في رواية الأسود يليق بك. أما في الفصل الثالث (بنية المكان الروائي) زاوجنا بين الدراسة النظرية والتحليلية لنص الرواية، فخصصنا المبحث الأول للحديث عن مفهوم المكان الروائي، أما الثاني فتناولنا فيه أنواع الأمكنة الروائية، والمبحث الأخير تطرقنا فيه للحديث عن المكان في رواية الأسود يليق بك. ى أن تكون الخاتمة هي نهاية هذه المقاربة النظرية التطبيقية، التي حاولنا من خلالها إعادة صياغة جملة من النتائج والمعطيات التي أسفرت عنها التقسيمات المنهجية للبحث.

إن ثراء النص السردي، وتفاعلات بنياته جعلنا نؤثر تقصي خطى المدرسة الفرنسية في النقد البنيوي، لما اتسمت به هذه الأخيرة من انسجام معرفي، ووضوح في الرؤية، إذ حاولنا

استلهام طريقة عرض وتحليل ووصف **جيرار جينيت** – في بعض جوانبها – في دراسته القيمة لرواية (البحث عن الزمن الضائع) **لمارسيل بروست** في كتابه(Figures III) وبخاصة ما تعلق منه ببنية الزمن إضافة إلى طروحات الشكلانيين الروس النقدية.

إن نص رواية (الأسود يليق بك) نتاج سردي، هيكلته سرد، ووصف، وحوار، وتدخل من قبل الراوي أو الشخصيات، لكل ذلك علامات نصية مادية، موزعة في مادة النص الدالة، ومن خلال قراءتها في مستواها الدلالي لا بد من اختراق المستوى السطحي لمجموع الصيغ والكلمات الخاضعة للنظام اللغوي، لذا ارتأينا أن نتجنب صرامة الإجراء البنيوي في تعامله بالدراسة والتحليل لمختلف مكونات النص الروائي، وهو ما جعلنا نزاوج بين النظرية البنائية الشكلية وعلم الدلالة، بما فرضته بعض بنيات النص الروائي.

على أن المنهجية المتبعة في هذا البحث، لا تسعى إلى فهم بنية النص بمعزل عن شروط إنتاجه، بل طبيعة البحث تقتضي ربط الأحداث بالواقع، خاصة على مستوى بنية الشخصية، وبنية المكان، ذلك أن النص يجب أن يفهم من وجهة نظر اجتماعية وتاريخية أيضا، لذا حاولنا الاستفادة من الإنجازات النظرية للمقاربة البنيوية التكوينية التي تقر بوجود نظام ثقافي خلف النص الأدبي.

أن المصدر الأم المعتمد في هذه الدراسة هو نتاج الروائية **أحلام مستغانمي،** فقد تصدر قائمة المصادر نص الدراسة التطبيقية (الأسود يليق بك)، في المقابل استفدنا من بعض المراجع نذكر منها على وجه الخصوص: كتاب تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير) **لسعيد يقطين،** وكتاب اتجاهات الرواية العربية في الجزائر **للأعرج واسيني،** وكتاب الرواية

المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي (دراسة بنيوية تكوينية) **لحميد لحمداني**، وكتاب (في نظرية الرواية) **لعبد المالك مرتاض**، خطاب الحكاية **لجيرار جينيت**، وبنية الشكل الروائي **لحسن بحراوي** إلى غير ذلك من المراجع التي أنارت لنا السبيل خلال مدة إنجازنا لهذا البحث المتواضع.

قر منذ البداية، أن بحثنا هذا يتجاوز الجانب النظري منه إلى الجانب التطبيقي، إذ الكثير من الدراسات قد تناولت العالم الروائي نظريا، ولكن هذا الحكم لا ينفي معه عدم تحديد بعض المفاهيم والمصطلحات التي لا نجد مناصا من الوقوف عندها، خاصة أن التنظير يعد الخلفية المعرفية التي تعمق وعي القارئ بالطبيعة البنيوية للون التعبيري المدروس بمختلف تمفصلاته ومكوناته السردية. لذا أقمنا حوارا احتكمنا فيه للنص الروائي للاستخلاص من بنياته المتاحة.

وفي الأخير نتقدم بالشكر الجزيل إلى جامعة **الجيلالي بونعامة** التي أتاحت لنا هذه الفرصة الطيبة للدراسة والبحث. وإلى الأستاذ المحترم الدكتور **صالح الدين ملفوف** الذي تكبد عناء الإشراف علينا.

1

الفصل التمهيدي

نشأة الرّواية الجزائرية و تطورها رواية الأسود يليق بك أنموذجا

المبحث الأول

نشأة الرّواية الجزائرية

حين نعود إلى القواميس العربية لتحديد مفهوم الرّواية نجد أنّ هذه اللّفظة تدّل على التّفكير في الأمر، و تدّل على نقل الماء و أخذه، كما تدّل على نقل الخبر و استظهاره، فقد ورد في لسان العرب عن ابن سيده في معتل الياء: «روي من الماء بالكسر، و من اللّبن يروي ريا...ويقال للنّاقة الغزيرة هي تروي الصّبي لأنّه ينام أول اللّيل، فأراد أن درّتها تعجل قبل نومه... والرّواية المزادة فيها الماء، ويسمى البعير رواية على تسمية الشّيء باسم غيره لقربه منه، قال **الجوهري**: «رويت الحديث و الشّعر رواية فأنا راو في الماء و الشّعر، من قوم رواة، ورويّته الشّعر ترويه أي حملته على روايته، وأرويته أيضا، وتقول: أنشد القصيدة يا هذا، ولا تقل أروها إلا أن تأمره بروايتها أي باستظهارها ».[1]

إذن فالمدلولات المشتركة للرّواية تفيد في مجموعها عملية الانتقال والجريان والارتواء المادّي "الماء" أو الرّوحي" النّصوص والأخبار"، وكلا النّوعين كان ذا أهمّية في حياة العربي، فلقد كان الماء هدفهم المنشود من أجله يحلّون ويرتحلون، وكانت رواية الشّعر الضّرورة اللّازمة لكلّ شاعر، كما كانت الرّواية الوسيلة الأولى لحفظ الأشعار والأخبار والسّير .

---

[1] _ ابن منظور، قاموس لسان العرب، إنتاج المستقبل للنشر الإلكتروني، بيروت،5 /1995/01، برمجة و تنظيم طراف خليل طراف، مادة "روي"،نقل عن طبعة دار الصادر، بيروت، 1990 م.

غير أنّ دلالة كلمة الرّواية على هذه المعاني، لا يكاد يفيدنا في شيء، لأنّنا بصدد الحديث عن جنس أدبي حديث، مما يحتّم علينا البحث على الرّواية في القواميس الحديثة، أو استنادا إلى هذا الشكل الأدبي المميّز. وبالقدر الذي تبدو فيه الرّواية معروفة، فإنّ تعريفها ليس بالأمر الهيّن نظرا لحداثتها ولتطورها المستمّر، وهنا مكمن الصّعوبة وإلى ذلك أشار الدّكتور **عبد المالك مرتاض** قائلا: «والحق أنّنا بدون خجل ولا تردّد نبادر إلى الرّد عن السّؤال بعدم القدرة على الإجابة »[1]، و السّؤال الذي يعنيه **مرتاض** هو ما هي الرّواية ؟

وقبل ذلك رأى **ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine** أنّ تعريف الرّواية لم يجد جوابا بعد بسبب تطوّرها الدّائم[2]، و :ا اللّون من الأدب كما يضيف **لوسيان غولدمان Lucien goldman**: «يعيد النّظر في كلّ الأشكال التّي استقر فيها ».[3]

وعلى الرّغم من صعوبة تعريف الرّواية، ا سنحاول التّصدي لتعريفها باستعراض بعض التّعاريف التّي أوردها بعض الدّارسين، وممّا جاء في تعريفها أنها رواية كلّية شاملة موضوعية أو ذاتية، تستعير معمارها من بنية المجتمع، وتفسح مكانا لتتعايش فيه الأنواع والأساليب، كما يتضمن المجتمع الجماعات والطّبقات المتعارضة.[4]

، خلال هذا التّعريف نجد أنّ الرّواية تتميّز بالكلّية و ثمولية سواء في تناول الموضوعات أو في النّاحية الشّكلية كما قد تكون الرّواية معبرة عن الفرد أو عن الجماعة أو

---

[1] _مرتاض عبد المالك، الرّواية جنس أدبيا، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة و الإعلام، بغداد، 1986م، ص124.

[2] _ينظ، باختين ميخائيل، الملحمة و الرّواية، ترجمة و تقديم: جمال شحيذ، كتاب الفكر العربي، بيروت، 1982م، ص66.

[3] _ المرجع نفسه، صفحة نفسها، ص66.

[4] _ ينظر، العروي عبد الله، الأيديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة عيتاني محمد، دار الحقيقة، بيروت، 1970م، ص275.

عن الظّواهر، وترتبط الرّواية بالمجتمع و تقيم معمارها على أساسه ثم إن الرّواية مثل المجتمع تتجاوز المتناقضات و تجمع بين الأشكال الأدبية .

إنّ الحديث عن معمارية الرّواية وارد في العديد من التّعاريف، ذلك أنّ الفن مرتبط بالمجتمع الحديث الذي يتميّز بالعمران أو المعمار، ويرى **محمود أمين العالم** أنّ المعمار في الرواية يتشكل من عناصر متشابكة كسمات الشخصية الروائية والعوامل المتحكمة في مصائرها وعنصر المكان ثم التصميم الذي تخضع له الرواية، ويركز **محمود أمين العالم** على العناصر الأساسية الآتية للعمل الروائي والمتمثلة في سمات الشخصية والعوامل التي توجهها، الطابع التسجيلي كوصف الأشياء والعادات والتقاليد، الطابع التحليلي، الأسلوب، المكان والتصميم الذي تخضع له الرواية.

قد جاء في (معجم المصطلحات الأدبية) **لفتحي إبراهيم** أنّ الرّواية: «سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد والرّواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع البواكير لأولى لظهور الطبقة البرجوازية، وما صحبها من تحرر الفرد من رقبة التبعات الشخصية ».[1]

تضمّن هذا التّعريف جملة من المصطلحات والتّقنيات الرّوائية التّي تستحق بدورها التّوضيح وتصلح مواضيع لبحوث أخرى، مثل السّرد والشّخصيات والأفعال، فهو تعريف واسع،

[1] _ محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر، 1970م، ص68_73.

وقد أهمل تحديد الرّواية بعدم ذكر حجمها وأنواعها وتطوّرها...واكتفى بربط ظهور الرّواية بنشوء الطّبقة البرجوازية التّي حررت الفرد.

ومع أنّ الحديث لا يتسّع في هذا المقام لتناول تقنيات الرّواية والوقوف عند كلّ عنصر بالتّفصيل إلاّ أنّ ذلك لا يمنع من الإشارة إلى حجم الرّواية الذّي يتميّز عموما بالطّول، ممّا حدا بالباحث المغربي **حميد الحمداني** إلى القول: «الميزة الوحيدة التّي تشترك فيها جميع أنواع الرّوايات هي كونها قصص طويلة ».[1] ويضيف الكاتب نفسه قائلا: «وقد لاحظنا أنّ ما يعتبره أغلب النّقاد في العالم العربي ككلّ رواية، لا يقل في الغالب عدد صفحاته عن ثمانين صفحة من القطع المتوسط».[2]

وهنا لابدّ من الإشارة إلى نقطتين نحسبهما على قدر من الأهمّية، الأولى هي ضرورة التّفريق بين الأشكال القصصية الآتية: الرّواية، القصة، القصة القصيرة. والنقطة الثّانية: أن هذه الأشكال الثّلاثة لا تختلف عن بعضها في الحجم فقط، فليست الرّواية قصة طويلة.

وكما تختلف الرّواية عن القصة فهي تختلف أيضا عن القصة القصيرة التّي تقول **عزيزة مريدن** في تعريفها: «إنّها قصة قصيرة تصوّر جانبا من الحياة الواقعية يحلّل فيها الكاتب حادثة معيّنة أو شخصية ما أو ظاهرة من الظواهر أو بطولة من البطولات بلا تفصيل».[3]

[1]_ حميد لحمداني، الرّواية المغربية و رؤية الواقع الاجتماعي(دراسة بنيوية تكوينية)، دار الثقافة، الرباط، ط1، 1985م، ص80.

[2]_ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]_ ميشال رايمون، طرائق تحليل السّرد الأدبي، تر: حسن بحراوي ، دراسات و منشورات اتّحاد كتّاب المغرب، 1992م، ص177_178.

وبذلك فإنّ الرّواية أقرب في جوهرها إلى القصة القصيرة، وإذا طبقنا الفوارق الآنفة الذّكر بين القصة والرّواية على الرّواية العربية، فإنّنا نكون أمام أمرين: إمّا أن نخرج كثيرا من الأعمال المندرجة تحت جنس الرّواية فنعتبرها قصصا وليست روايات وإمّا أن نغضّ الطّرف على ما ورد في هذه الفروق الّتي تشترط جملة من الخصائص للرّواية لا تتوفر إلاّ في بعض الأعمال الروائية الحداثية.

نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية:

إنّ المحطّات البارزة في تاريخ الشّعب الجزائري تتحدّد في ثلاث محطّات هي: ثورة الفلاحين(1871م-1916م) وأحداث 8ماي 1945م وثورة نوفمبر(1954م-1962م).

تشير بعض الدّراسات إلى أنّ أوّل بذرة قصصية في الأدب الجزائري تدخل في إطار جنس الرّواية هي (حكاية العشّاق في الحب والاشتياق) لـ: **محمد مصطفى ابن إبراهيم** لذي يدعى **الأمير مصطفى** سنة 1849م. وإذا سلّمنا بهذا فإنّ انطلاق الرّواية العربية الحديثة تكون من الجزائر على حدّ قول **صالح مفقودة**[1]، غير أنّ اتسّام هذا العمل بالضّعف اللّغوي والتّقني جعل **عمر بن قينة** يتحفّظ في اعتباره رواية أولى على مستوى الوطن العربي، بالرّغم من أنّ هذه الحكاية كانت أوّل عمل قصصي انعكست فيه نتائج الحملة الفرنسية على الجزائر، فقد صادر المستعمر أملاك المؤّلف وأملاك أسرته واضطهدها.[2]

والكتاب عبار عن قصة تروي مغامرات عاطفية جرت بين فتاة جميلة من طبقة عالية وأمير شاب من أسرة أحد دايات الجزائر، وهي مكتوبة بأسلوب رقيق جمع النّثر الصّافي القريب من الفصيح والشّعر الملحون .[3]

---

[1] _ ينظر، صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2003م، ص50.

[2] _ ينظر، عمر بن قينة، دراسات في القصة الجزائرية (القصيرة و الطويلة)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م، ص50.

[3] _ ينظر، الرواية الجزائرية مسارات وتجارب، مجلة الثقافة، ثقافية شاملة تصدر عن وزارة الثقافة والاتصال، فبراير 2004م، العدد الجديد، بعد ص 118.

كما تجدر الإشارة إلى رواية (غادة أم القرى) **لأحمد رضا حوحو** سنة 1947م، وهو تاريخ صدورها الذي تأخر أربع سنوات عن تاريخ كتابتها. وتـ ـر أحداث هذه الرّواية في الحجاز، غير أنّ الكاتب أراد أن يلفت أنظارنا ضمنيًا إلى قضيّة المرأة في الجزائر وما تتعرض له من اضطهاد وبؤس وقهر، لذلك أهداها إليها بهذه العبارات المفعمة بالحنين والتّوجه: « إلى تلك الّتي تعيش محرومة ،من نعمة الحب، من نعمة العلم، من نعمة الحرّية، إلى تلك المخلوقة البائسة، المهملة في هذا الوجود، إلى المرأة الجزائرية، أقدّم هذه القصة تعزية وسلوى »[1]، وهذا الإهداء أثار عليه بعض الأصوات المحافظة الّتي اتّهمته بالدّعوة إلى تحريض المرأة على العصيان «فاعتبروا القصّة دعوة إلى تمرّد المرأة وخروجها على طاعة الرّجل ».[2] وقد كتب هذه الرّواية على الطّريقة الكلاسيكية المأخوذة عن الفكر الأرسطي القديم الذي يرى أنّ الحركة الدّرامية ينبغي أن تكون لها بداية (عرض)، ونقطة وسط (عقدة)، ونهاية (حل).

ويبقى هذا العمل الرّوائي علامة فنيّة رائدة في بنائه ولغته وفي جرأته الفكرية الّتي اقتحمت هذه المغامرات الإبداعية خاصّة إذا قارناه بما كان سائدا، «ويكفي **أحمد رضا حوحو** فخرا ، أنّه كان أوّل أديب يكتب باللّغة العربية، ويطرق أبواب العالم الرّوائي ».[3]

وإذا انتقلنا إلى فترة الخمسينيات نجد روايتي: (الطّالب المنكوب) **لعبد المجيد الشّافعي** الّتي صدرت سنة 1951م، وتدور أحداث هذه الرّواية في تونس، وبطلها الطّالب الجزائري

---

[1]_ أحمد رضا حوحو، رواية غادة أم القرى، دار موفم للنشر، قسنطينة، 1947م، ص5.

[2]_ عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، الدار العربية للكتاب، ليبيا _تونس،1978م، ص35.

[3]_ الأعرج واسيني: اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م، ص130.

لمنكوب عبد اللّطيف الّذي وقع في حب فتاة تونسية اسمها لطيفة، وبعد معاناة وصراع وتعثّر يبتسم الحظ له، وتتوثّق العلاقة بين العاشقين، ويعود عبد اللّطيف إلى بلاده وقد أنهى مرحلة التّلمذة، ورأى لزاما عليه أن يلج معمعة الحياة، ليكوّن لنفسه مالا ودارا وزوجة وينتقل إلى طور الأبّوة والتّربية. وهذا العمل الروائي ثري بالأفكار المثالية ومثقل بالتصريحات اللّغوية في مستوياته البنائية والشخصية وفي عقدته وأحداثه. وهو ما نفسره بأن هؤلاء الطّلاب عجزوا عن تحقيق أي تفوّق إبداعي كون التّعليم في تلك المرحلة كان تقليديا وغير مهيّأ لإعداد الطّالب لمستقبل أدبي حديث، مع نقص التّجربة والافتقار إلى الوعي الثّقافي والجمالي لخوض مغامرة الإبداع الرّوائي. والخلاصة أن رواية (الطّالب المنكوب)، تعتبر نقطة أخرى إلى الوراء بالنّسبة إلى الدّرب المتّطور –نسبيّا- الذّي رسمته وأسسّته (غادة أم القرى) **لأحمد لرضا حوحو.**

أما الرّواية الثّانية التي ظهرت في هذه الفترة هي رواية (الحريق) **لنور الدين بوجدرة** الّتي صدرت سنة1957م، بطلها شاب شجاع اسمه علاوة من مدينة سكيكدة، قرر الالتحاق بالثّورة والصّعود إلى الجبل بعد قتل الفرنسيّين لوالديه، ولكي ينتقم لهما اضطّر لأن يضحي بحبه، تاركا ابنة عمه وخطيبته زهور، الّتي تلتحق به بعد فترة وجيزة، لكن تشاء الأقدار أن تصاب بمرض وتموت بين يديه، قبل أن تصل إلى تونس لتعالج من مرض القلب. فيجن جنون علاوة ويهاجم الجنود الفرنسيين، ويستشهد بدوره في هذه المعركة، ويدفن الحبيبان في نفس القبر، مادام الحب قد ضمّهما وهما على قيد الحياة فلم لا يضمها وقد فارقاها.

ويبقى هذا النّص أكثر تطوّرا من النّصين الرّوائيين السّابقين، (غادة أم القرى) و(الطالب المنكوب)، وكان بإمكان الكاتب أن يقدّم نصّا متماسكا، خاصة أنّه يمتلك امتلاكا جيّدا للّغتين العربية والفرنسية. ومن ثم فإنّ الأفق الفكري واللّغوي والثّقافي لهذا الأديب كان ينبغي أن يكون أكثر تمكنّا في التّعامل مع البنيات السّردية والفنيّة لعمله. ونسجّل للكاتب صناعته للّغوية، الممزوجة بالمرونة والبساطة، وهي لغة مناسبة قادرة على استيعاب تفاصيل السّرد الرّوائي دون افتعال أو مشقة.

أمّا عقب الاستقلال في الستّينات، فلا نكاد نعثر على عمل روائي مكتوب باللّغة العربية، غير عمل واحد هو(صوت الغرام) لمحمد منيع، نظرا للظّرف التّاريخي الذّي ساد تلك الفترة بكل مفارقاته الاقتصادية والسّياسية والاجتماعية والثّقافية، إذ انشغل الجزائريون بمعركة البناء والتّشييد غير أنّه لا يمكن أن ننكر دور هذه المرحلة الهّامة في تهيئة التّربة الأولى التّي ستبنى عليها الأعمال الأدبية الصادرة فيما بعد، خاصة مع التّحولات الدّيمقراطية التّي شهدتها بداية السّبعينات.

ويبلغ عدد صفحات هذه الرّواية (262) صفحة، وتتميّز عن الرّوايات السّابقة أنها صدرت بعد الاستقلال، مع ذلك فهي في بنيتها ومضمونها لا تختلف كثيرا عن غيرها، فالموضوع الرّئيسي الذّي يحرّك مركبتها السّردية هو (الحب) الرّومانسي في أبسط حوامله الفكرية والوجدانية. وتدور أحداث الرّواية في إحدى القرى المحافظة بالشّرق الجزائري وبطلتها فلة الّتي

تقف جامدة مستغلقة تتلّقى الأحداث كما تجيئها، وتستدير الحظ آسفة نادمة ولا تعدو عواطفها وانفعالاتها أن تكون إحساسات داخلية مكبوتة، لا تنطلق إلا في أحلام اليقظة.

وعلى العموم فإنّ هذه الرّواية قفزة متقدّمة على الأعمال التّي سبقتها، وكما يرى **واسيني الأعرج** فإنّ كاتبها قد حاول ونجح في تقديم تشكيل روائي مقبول إلى حد ما، يتجاوز ما جاء في أعمال **رضا حوحو وعبد المجيد الشّافعي،** ولكّنه مقابل ذلك، يقف دون إنجازات **الطاهر وطار و ابن هدوقة.**[1]

وهنا تجدر الإشارة إلا أنّ الكتابات التّي سبقت السّبعينيات لم تتطور صوب اتّجاهات فنيّة واضحة، بل ظلّت مجرد محاولات معزولة لم ترق إلى المستوى المطلوب، وهذا الموقف يتناسب والظّرف التّاريخي السّائد، والدّارس لهذه الاتاجات يلاحظ سيطرة المضامين الانفعالية التّي تمجّد الأحاسيس السّطحية، ولا نجد أي كاتب أو ناقد أثار –مثلا- مسألة الشّكل الفنّي أو الجوانب الجمالية للنّص التّي تشغل فضاءه بالبرق، وتقدّم له صيانة فنيّة متفوّقة ومنسجمة.

شهد الفن الرّوائي في السّبعينات تطوّرا وتنّوعا لم يعرف له مثيل من قبل، ومن أهم أقطاب الرّواية الجزائرية في هذه الفترة: **الطاهر وطار- عبد الحميد بن هدوقة- رشيد بوجدرة.** وقد جسدت بداية السّبعينات المرحلة الفعلية التّي شهدت القفزة الحقيقية للنّهوض الرّوائي الفنّي في

[1]_ ينظر، الأعرج واسيني، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص152.

الجزائر، حيث ظهرت تباعا عدة أعمال روائية مثل: (مالا تذروه الرّياح)[1] (وريح الجنوب)[2] ، و (اللاّز)[3] بالإضافة إلى رواية (الزّلزال).

بظهور أعمال **الطّاهر وطّار** بدأ النّقاد في الجزائر والمشرق ينظرون بجديّة إلى عناصر التّفرد والتّفوق التّي طبعت أعماله الرّوائية، فتغيّرت نظرة هؤلاء إلى الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية بعد أن كانت تنطلق من موقف الشّفقة ودعم العاطفي _باعتبارها تجربة هشّة تحتاج إلى المؤازرة – فأصبحت تنتزع الإعجاب والتّقدير، وذلك بهيمنتها على باقي الأجناس الأدبية في الجزائر أين تصدّرت مجال البحوث النّقدية والتّغطيات الصّحفية والإعلامية.

مكنّت السّنوات العشر التّي أعقبت الاستقلال الجزائريين من الانفتاح على الرّواية العربية المعاصرة، فلجأوا إلى الكتابة الرّوائية للتّعبير عن الواقع الجزائري بكل تفاصيله وتعقيباته سواء للعودة إلى مرحلة الثّورة المسلّحة أو بالغوص في الحياة المعيشية الجديدة الّتي بدأت ملامحها بالظهور عقب التّغييرات الجديدة التّي طرأت على الحياة السّياسية والثّقافية والاقتصادية .

في هذه الفترة (السبعينيات) لم تكن الظّروف العامة والذّاتية مهيّأة لكتابة نصوص روائية حديثة، نتيجة هيمنة النّزعة المحافظة على كل مظاهر الحياة الثّقافية، فكان أقصى طموحها إعادة إنتاج الموروث الثّقافي باستثناء بعض الصّرخات الّتي أطلقها **رمضان حمّود** الذّي ظلّ

---

[1]_ عرعار محمد، ما لا تذروه الرياح، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، و قد ذكر أنه طبعت بالجزائر لأول مرة، سنة 1972م.

[2]_ ابن هدوقة عبد الحميد، ريح الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1971م.

[3]_ وطار الطّاهر، اللاز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ظهرت 1974م.

يطالب بالتّجديد والنّهوض الأدبي، غير أنّها لم تجد أذانا صاغية وهذا لرفض أغلب الكتّاب الانفتاح على التّيارات المجددة.

إضافة إلى الفقر الثّقافي العام، وحالة الاغتراب للّغوي الذّي يحسه المثقفون باللّغة العربية داخل مناخ تسيطر عليه اللّغة الفرنسية، خلت الكتابات في هذه المرحلة من الأناقة للّغوية والظّلال الشّاعرية المشعّة، وهو أمر طبيعي فالكتابة الأدبية مرتبطة بعمق احتكاكها بالعلوم الإنسانية الأخرى، وهو ما لم يتوافر لهؤلاء الكتّاب الذّين يتعاطون الكتابة باللّغة العربية، ويجدون صعوبات عديدة في نشر نصوصهم الرّوائية في كتاب مستقّل، فلجأوا إلى كتابة القصة القصيرة، مستفيدين من المساحات الصّغيرة التّي تخصصّها الجرائد لنشر إبداعاتهم. أضف إلى ذلك القطيعة الموجودة بين الأدب المكتوب باللّغة العربية، والأدب المكتوب باللّغة الفرنسية التّي ظلّت قائمة، ولم يستفد الأدب المكتوب باللّغة العربية من التّجارب العالمية عبر الاحتكاك والمثاقفة قصد الوصول إلى امتلاك خطاب روائي ثرّي بانجازاته وخصوصيّاته، لأنّ النّقد كان غائبا وبخاصة النّقد بمفهومه الرّؤيوي، فكل الكتابات النّقدية السّائدة وقتئذ كان همّها الأكبر هو ترصد المواقف الفكرية والزّلات اللّغوية من منظور ذاتي يفتقد إلى النّظرة العلمية التّي لا تنظر إلى العمل سوى من زواياه الضّيقة.

وعلى الرّغم من الانتقادات التّي وجهت للنّصوص الأولى المشار إليها (قبل السّبعينيات) إلّا أنّها تبقى اللّبنات الأولى الّتي مهدت لتكريس الخطاب الرّوائي الجزائري في السّبعينات، وهو

ما يؤكده الباحث الرّوسي **روبرت لاندا Robert Landa** [1] الّذي يؤرخ للرواية الجزائرية منذ ظهور (غادة أم القرى) سنة 1947م.

[1] ـ ينظر روبيرت لاندا، الموضوع الثوري في روايته اللاز و الزلزال ترجمة عبد العزيز بوباكير ،مجلة التبيين ،الجزائر، العدد8، 1994م، ص38.

المبحث الثاني

أحداث رواية الأسود يليق بك وكيفية تطورها

في كل ما تكتب الروائية **أحلام مستغانمي** تؤكد أنها إنسانة مسكونة بالحب وبالحياة وبالموسيقى وبالإنسان وبالوطن وبالثورة، فبعد رواياتها (ذاكرة الجسد) و(فوضى الحواس) و(عابر سرير) التي تبنت فيها أحداث الثّورة الجزائرية كهم أساسي، تطل علينا برواية جديدة هي (الأسود يليق بك) الصادرة عن دار نوفل ببيروت 2012م، مسكونة بالهم الإنساني العربي في الجزائر وفي لبنان وفي سوريا وفي العراق، لى جانب المشكلة العاطفية الأساسية التي تطرحها من خلال علاقة حب تربط بين فتاة آتية من مروانة من جبال الأوراس وشاب عربي مغترب في البرازيل، ومواقفها الروائية الإنسانية المشرفة في الواقع معروفة فهي من الكتاب الذين وقفوا مع الشعوب المظلومة المطالبة بكرامتها وحريتها من الطّغاة والمستبّدين.

تحكي رواية (الأسود يليق بكِ) قصة حب بين فتاة جزائرية معلمة هي **هالة الوافي** (اسم البطلة) يملؤها التحدي والكبرياء في السابعة والعشرين من عمرها، وبين رجل أعمال متربع على إمبراطورية من الثراء يملؤه الغرور ويقيم في البرازيل، ويدير سلسلة من المطاعم في مختلف أنحاء العالم. رآها تتكلم على الشاشة في مقابلة تلفزيونية، فشدته جرأتها وقوتها وشجاعتها وحضورها، وقرر أ ، هذه التي شدته وشغلته ستكون له، فهو لم يعتد الخسارة بل خلق ليربح، لذلك يحاول أن يتابعها ويلتقيها ويحاول إبهارها ويخلق أجواء سحرية علّها تكون أسيرة له كما استطاعت أن تأسره: «لفرط انخطافه بها، ما سمع نبضات قلبه الثلاث التي تسبق رفع الستار عن مسرح الحب، معلنة دخول تلك الغريبة إلى حياته»[1]. رآها لأول مرة بفستان أسود أنيق

[1]_أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، دار نوفل، لبنان، ط7، 2013، ص14.

جذاب وأحبها به، ولم يكن سواده حداداً لأنها تؤمن أن: «الحداد ليس في ما نرتديه بل في ما نراه»[1]، وكان يصرّ عليها في لقاءاتهم بعد ذلك أن ترتدي اللون الأسود لأنه يليق بها كما كان يردد في كل لقاء لهما، وليس لتبدو نجمة فهو يراها أكثر من ذلك بكثير، «لم تكن نجمة. كانت كائنا ضوئياً، ليست في حاجة إلى التبرج كي تكون أنثى، يكفي أن تتكلم»[2].

ورغم كل ثراه وكارزميته وكل محاولات الإبهار، يفترقان دون أن يعرف أحدهما السبب، تبتعد عنه وتتركه فقيرا بحبها، « لقد أفقره بعدها. لكنه ليس نادماً على ما وهبها خلال سنتين من دوار اللحظات الشاهقة، وجنون المواعيد المبهرة. حلق بها حيث لن تصل قدماها يوماً. فقد هبها من كنوز الذكريات، ما لم تعشه الأميرات، ولا ملايين النساء اللائي جئن العالم سيغادرنه من دون أن يختبرن ما بقدرة رجل عاشق أن يفعل...»[3]. فهي امرأة آتية من جبال الأوراس مليئة بالكبرياء والكرامة والتحدي، وهذه الصفات من شأنها أن تلخص تاريخ حياتها وتقرر منحاها بعد ذلك، منذ دخولها عالم الفن والموسيقى، خلت متحدية للموت وللإرهابيين الذين لم تكترث لتهديدهم، وتنازلهم ناء في الحفل الذي نظمه بعض المطربين في الذكرى الأولى لاغتيال والدها، فشاركت بأغنية والدها الأحب ى قلبه، لأنها إن واجهتهم بالدموع سيكونوا قد قتلوها أيضاً، وأصبحت بعد ذلك مضطرة للمغادرة بإصرار من والدتها لتهرب من بلادتها مروانة إلى سوريا خوفا من الإرهابيين وأقاربها الذين لا يتهاونون مع الشرف، «في نوبة

[1]_ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص16.

[2]_المصدر نفسه، ص15.

[3]_ م نفسه، ص14.

من نوبات العفة، تم إلقاء القبض ذات مرة في العاصمة على أربعين شابا وصبية معظمهم من لجامعيين، وأودعوا السجن فيما كان الإرهابيون يغادرونه بالمئات مستفيدين من قانون العفو! كان زمنا من الأسلم فيه أن تكون قاتلا على أن تكون عاشقاً...»[1]، فقد عانت الجزائر من عشرية الدم وسنوات الإرهاب العشر، وحل بالناس الغبن والظلم والأهوال.

كانت العلاقة بين **هالة وطلال** يحكمها التحدي، هو بماله وسلطته وصبره وغروره «في كل ما يقوم به يدري أن لا أحد سيأتي بمثله.. في كل قصة حب هو لا ينازل من سبقه أو من سيليه مثله لا ينازل العشاق. ينازل العشق نفسه..»[2]، وهي برهافة إحساسها ورقة قلبها وكبرياءها وكرامتها وقضيتها، هي شجاعة ومكابرة ولها قضية أما هو فقد أفقدته غربته في البرازيل قضيته، وكان رجل أعمال كبير لا يتوقف عن الربح وزيادة ثروته على مدى ربع قرن في كل العالم، لكنه لم يستطع رغم ذلك أن يمتلكها، لأن الكبرياء شيمتها، « لفرط ما رافقت

على مدى سنوات إلى ذلك الجبل، اعتادت أن ترى العالم بساطاً تحتها. لم تكن نظرة متعالية على العالم، لكن تعلمت وهي على أعلى منصة للطبيعة، ألا تقبل أن يطل عليها أحد من فوق... هكذا تحكم جبل الأوراس في قدرها...»[3].

رغم محاولة الروائية أن تختفي وراء بطلتها هالة الوافي تاركة الحديث لها أحياناً، لكنها لم تستطع أن تخفي التشابه بينهما، فبطلتها مفعمة شاعرية وإنسانية ومتقدة ذكاء وهي صفات

---

[1]_ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص26.

[2]_ المصدر نفسه، ص223.

[3]_ م نفسه، ص66.

عرفناها عن **أحلام مستغانمي** من خلال كتاباتها على حسابها الاجتماعي الفيسبوك وتعاطفها الواضح مع الإنسان الثائر في الربيع العربي الذي خرج يندد بالظلم فكان مصيره القتل. وهي ا تبدي أسفها على عالم صامت أمام قتل الأطفال. كتبت على صفحتها الشخصية على الفيسبوك عن مجزرة الحولة في حمص الواقعة وسط سوريا أنها لا يمكنها كتابة نص كبير في حضرة الدم، بعد مذبحة الحولة ما عادت كاتبة، فهي أمّ تنتحب. تلك الطفولة النائمة في لحاف دمها عرّتها ن أي مجد أدبي، فأصغر طفل مُسجّى في شاحنات الموت، هو كبر من أيّ كلمات قد يخطها قلمها. فهي تريد أن تصمت بعض الوقت، لأن الحبر لا يتطاول على الدمّ، لاء الصغار الذين ذهبوا في براءة ثياب طفولتهم، يواصلون نومهم في أكفان أصغر من أقدارهم، خضّبوا بدمهم دفاترها، شلوا برحيلهم يدها. بعدهم أصبحت تخجل أن تكون مازالت على قيد إنسانيتها، تتقاسم الحياة في هذا العالم مع قتلة، يحملون أوراق ثبوتية تدّعي انتسابهم لفصيلة البشر. وتشير أحلام مستغانمي إلى أنه يوماً ما، إذا تجاوز معها ذهوله، ستكتب: رحم الله شهداء سوريا الحبيبة الصغار منهم والكبار، وعوضهم في الآخرة بحياة أجمل من التي سُرقت منهم في هذا العالم الذي أمسى حقيراً بها .

وفي روايتها (الأسود يليق بكِ) تأتي عل ذكر أحداث حماة المعروفة والتي حدثت فعلا في الثمانينات، عانى منها السوريون كثيراً حيث تقول: «لقد عاشت أمها الفاجعة نفسها في سنة 1982 وم غادرت وهي صبية مع والدتها وإخوتها حماه، لتقيم لدى أخوالها في حلب، ما استطاعوا العيش في بيت ذبح فيه والدهم، وهم مختبئون تحت الأسرة. سمعوا صوته وهو

يستجدي قتلته، ثم شهقة موته وصوت ارتطام جسده بالأرض، عندما غادروا مخابئهم بعد وقت، كان أرضا وسط بركة دم، رأسه شبه مفصول عن جسده، ولحيته مخضبة بدمه. كانت لحيته هي هته، فقد دخل الجيش إلى حماة لينظفها من الإسلاميين، فمحاها من الوجود...»[1].
لتتشابه وتتشابك الأحداث بعد ذلك بين الرواية وبين الواقع نفسه، فوالدة البطلة **هالة** في الرواية حين تصر على خروجها من الجزائر كانت تريد حمايتها من موت ينتظرها، «ليس من الجيش الذي يقتل الأبرياء شبهة إسلامهم. بل من الإرهابيين لذين يقتلون الناس بذريعة أنهم أقل إسلاما مما يجب».[2]

وجع الوطن وجراحه لا يغيب عنها في كل رواياتها وهنا في هذه الرواية قامت عمة **هالة** بزيارة لها ولأمها توقظ الكثير من المواجع وتعيدها للأسئلة، «هل الأهم نفاذ الوطن أم تطبيق العدالة؟؟؟»[3]، «فبعد واجب التذكر صار مطلوبا النسيان، لأن القاتل جزائريا وليس فرنسيا»[4]، «لكن أمها ليست جاهزة للغفران...فهي لم تغفر لمن قتل أباها قبل ثلاثين سنة في حماة، فكيف نفر لمن أخذوا منها ابنها وزوجها قبل عامين. رفضت قبول الدية التي قدمتها الدولة لأهالي ضحايا الإرهاب. كيف تقبل دية عن جرائم، هي بحسب قانون العفو والوئام الوطني لم تحدث، ويسقط عن مرتكبيها حق الملاحقة، مهما كانت فظاعتها»[5]، «فأكثر من جنون الإجرم، يطالبك

[1]_ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص194.
[2]_ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3]_م نفسه ، ص198.
[4]_ م ن، ص197.
[5]_ م ن، ص 196.

الوطن الآن بجنون الغفران»[1]. والوجع الجديد ينسي الوجع الذي قبله، «كانت أمّها تجد في هم العراق ما ينسيها همّها، فجل وقتها تقضيه أمام الفضائيات الإخبارية لمتابعة مسلسل الغزو الأميركي وسقوط بغداد »[2]، (وبذلك تحدد الروائية زمن الرواية)، بطلة الرواية تذكر أن أمها دعتها على عجل لمشاهدة فتاة تعرفها اسمها **هدى** (جاءت الروائية على ذكرها كشخصية ثانوية مرتين فقط مع شخصيتين ثانويتين)، «وكانت تتحدث في تقرير لها على قناة الجزيرة الإخبارية عن سجن أبو غريب، وفضيحة تعذيب الجيش الأميركي للأسرى العراقيين»[3].

في الرّواية يختلط الهّم الشّخصي بالهّم العام، **فهالة** صاحبة قضية وكانت ترى في قصة الحب فرصة للحياة وفرصة لتنأى بنفسها عن الهموم السياسية اليومية، هي تقبل بوهم الحب ى عدمه، ولذلك قبل أن تقرر نسيان الحبيب كانت تنتظر أن يخرج من صمته لتفهم سبب فراقهما، حتى فقدت الرغبة في البحث عن تفسير لذلك، «تدريجياً ما عاد لها رغبة في البحث عن تفسير لصمته. لا أحد يبحث عن مبرر لصمت الموتى. الموتى يموتون ولهذا يصمتون. وهو في كل يوم لا يهاتفها فيه يموت أكثر. مع كل نشرة أخبار تتوهم أنه أحد الذين يسقطون لعراق أفواجاً ضحايا الموت العبثي. كلما فكرت في موت الآخرين صغر موته، وكلما ضجت الأنباء بأنين الأبرياء احتقرت غطرسة صمته»[4] لتكون قناعتها بالنهاية أن فراقهما حقيقة يجب أن تتقبلها كما هي ولو كانت بدون سبب واضح: «عندما يفترق اثنان لا يكون آخر

---

[1]_ أحلام مستغانمي الأسود يليق بك، ص197.

[2]_ المصدر نفسه، ص 230.

[3]_م نفسه ، ص231.

[4]_ م ن، ص308.

شجار بينهما هو سبب الفراق. لحقيقة يكتشفانها لاحقاً بين الحطام،.. »[1] .

تكتب أحلام روايتها على إيقاع موسيقي وشعري، فعباراتها تبدو كأنها مقاطع شعرية، وموسيقاها حاضرة بكل أشكالها وبتأثير عال، الموسيقى مرشدها الروحي ومخلصها وغذاؤها، حتى أنها عنونت أحد مقاطع الرواية بمقولة لنيتشه: « الموسيقى لغت احتمال أن تكون الحياة غلطة»[2].

من الموسيقى ستمدت شجاعتها لتلبي دعوة الحب وتفتح قلبها وترقص للحياة، وعلى أنغام الدانوب الأزرق رقصت أجمل رقصات الحب معه، وألحان رقصة المولوية أبكتها يوم حضرت حفلة لهم، فترى بتلك الرقصة ما يترجم حزنها وهي تتعافى من الحب، وكأن ألمها قربها لله كما تقرب الحركة الدائرية السريعة الراقص من الله عندما يرتفع عن الأرض، تاركاً كل شيء تحت أقدامه. فليس ما هو أقدر من الموسيقى على ترجمة الأحاسيس والدخول للأعماق. كتبت على غلاف الرواية: «ما من قصة حب إلا وتبدأ بحركة موسيقية، قائد الأوركسترا فيها ليس قلبك، إنما القدر الذي يخفي عنك عصاه. بها يقودك نحو سلم موسيقي لا درج له، مادمت ' تمتلك من سمفونية العمر لامفتاح صول.. ولا القفلة الموسيقية، الموسيقى لا تمهلك، إنها تمضي بك سراعا كما الحياة، جدولا طرباً، أو شلالاً هادراً يلقي بك إلى المصب. تدور بك

[1] _أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص312.

[2] _المصدر نفسه، ص317.

كفالس محموم، على إيقاعه تبدأ قصص الحب، وتنتهي. حاذر أن تغادر حلبة الرقص كي لا تغادرك الحياة. لا تكترث لنغمات التي تتساقط من صولفيج حياتك، فما هي إلا نوتات...»[1].

وبتشويق أدبي لافت كانت تنتقل من جزء لآخر ومن حركة إلى أخرى، فالرواية أربعة أجزاء أو حركات، وكأنها نوتة مضبوطة، لكل جزء عنوان لا تترك بينها فراغات بيضاء، فهي تريد أن تول الكثير، وكل ما يدور في عقلها من أفكار حول هذا العالم العربي المتخبط، لا تريد أن تترك بياضاً فهي لا تحب الأسرار، ولا تحب الغموض، ليس لديها أسرار وليس لديها ما تخبئه، «على عكسه، لم يكن في حياتها سر لتحميه، أو مكسب لتخاف عليه. ما تخافه هو أن لط بعد الآن بينها وبين إناث الشهوة، وصائدات الثروة. أن يكون أساء الظن بها مذ رآها على المسرح تحتضن تلك الباقة الحمراء وتتنازل عن باقته»[2].

ت الكاتبة من النهاية وكأنها تندم فيلماً سينمائيا بطريقة الخطف خلفاً، فالعاشقين منفصلين، تصفه قائلة: «كبيانو أنيق مغلق على موسيقاه، منغلق على سره لن يعترف حتى لنفسه بأنه خسرها، سيدعي أنها من خسرته...»[3]، وبلغة أدبية جميلة وعبارات دقيقة مفعمة بالحكمة والفلسفة تأسر القارئ، « ا يأكل القط صغاره، وتأكل الثورة أبناءها، يأكل الحب عشاقه»[4]. وأحيانا نضطر لقراءة الجملة أكثر من مرة للتأمل بها، أو عندما تقول: «كل تذكرة سفر هي ورقة يانصيب، تشتريها ولا تدري ماذا باعك القدر. رقم الرحلة.. رقم البوابة... رقم

---

[1]_أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، صفحة الغلاف.

[2]_ المصدر نفسه، ص129.

[3]_م نفسه، ص11.

[4]_ م ن، الصفحة نفسها.

مقعدك.. تاريخ سفرك... ماهي إلا أرقام تلعب فيها المصادفة بأقدارك يمكن لرحلة لم تحسب ا حسابا أن تغير حياتك أو تودي بها، أن تفتح لك الأبواب أو توصدها، أن تعود منها غانما أو مفلسا عاشقا أو مفارقا...»[1] وتبقى الذكريات الكنز الحقيقي رغم مرارتها، فهي امرأة مسكونة بالذكريات وهي بالنسبة لها ثراء حقيقي، فأثرى النساء ليست التي تنام متوسّدة ممتلكاتها، بل من تترسّد ذكرياتها، فالنّسيان صعب، « كيف لامرأة أن تنسى رجلا آسرا ومدمرا إلى هذا الحد...»[2]، ولكن الأصعب أن تكون امرأة بلا ذكريات، عليها فقط أن تتعافى، « لقد غادرته كبيرة»[3] وفي هذا أيضا عزاء لها، كانت ما تزال تمتلك الكبرياء والشرف، فهي من حيث جاءت تولد النساء جبالا أما الرجال، فيولدون مجرد رجال، وكان عليها أن تستجيب للدعوة التي جاءتها من صديق جزائري لتحيي حفلا في العراق، فبقبولها تعود للحياة والسعادة والنجاح، مستفيدة من الدرس الأوحد الذي علمها إياه، و هو أن تخلص للحياة فقط. وعلى المسرح عندما أطلت من جديد لجمهورها بثوب لازوردي وليس أسودا قصدت إرسال رسالة له وهو يراها أنها تعافت منه ولم تعد أسيرة له ولحبه، لأنها كانت تعرف في قرارة نفسها «وهو يمجد سوادها، كان يريد استعبادها»[4] لتكتشف بعد ذلك «أن السعادة أن تملك مشروعا. أما العافية فهي أن تضحك من القلب أخيراً...»[5].

---

[1]_ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص289.

[2]_ المصدر نفسه، ص 223.

[3]_ م نفسه، ص288.

[4]_م ن، ص330.

[5]_ م ن، ص324.

كان يخطر في بالها أنه «ربما هو كان يفضل لو خانته مع رجل على أن تخونه مع الزجاج.»[1].

بصوتها تحررت من ألمها وحبها، عندما أطلت على مسرحها في العراق تغني بحرية للعراق الموجوع، وللناس جميعا عداه، « ليس ثوبها بل صوتها هو من يأخذ بالثأر، من ذلك الحفل الذي أجبرها فيه يوما على ألا تغني لسواه»[2]، ومجرد أن أطلت على المسرح اختفى طيفه من حياتها، وكانت حرة بثوبها وبصوتها، «صوتها الليلة يغني لحريتها. يصدح احتفاء بها، صوتها الليلة لا يحب سواها. لأول مرة تقع في حب نفسها...»[3]، وبعد أن تحررت وعادت للحياة والنجاح والسعادة والعافية واكتشاف الحقيقة التي لا يمكن أن تغيبها أو تستسلم لنوتة فلتت أو شذت، حقيقة أن الحب والموسيقى كينونة أساسية لوجودنا، تنهي روايتها: «أيتها الحياة، دعي كمنجاتك تطيل عزفها... وهاتي يدك... ل هذا الحزن الباذخ بهجة... راقصني...»[4].

وكأنّها بعد أن تعافت من الألم في حبّها أرادت أن تقول إنّها لم تندم على الحب، وهي مستعدّة للحب والرّقص من جديد، وهذه هي الحياة، وربّما هذا ما أرادته من روايتها (نسيان ـوت كوم). عندما وجّهت نصيحة لكلّ من يقارب الحب أن يكون مستعدّا لألمه ولعذابه وللشفاء

1_ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 326.

2_ المصدر نفسه، ص328.

3_ م نفسه، ص330.

4_م ن، ص331.

من جديد، والعودة له من جديد، فالحياة لا يمكن أن تكون جميلة دون حب، ومرّة أخرى كن مستعدّا للحب.

الرواية لا تسير في خط زمني واحد انتقالا من الماضي إلى الحاضر ثم المستقبل، بل تتراوح بين الوحدات الزمنية الثلاث، ن الأحداث في الرواية لا ترتب كما حدثت على أرض الواقع، وإنما يكسر الخط الزمني من خلال استخدام تقنتي الاسترجاع والاستباق وهذا ما اعتمدته أحلام في سبيل تطوير أحداث روايتها، أما عن تقنية الاسترجاع فنقصد بها العودة إلى ماضي، فحسب ما يرى **حسن بحراوي** «بأن كل عودة للماضي تشكل، بالنسبة للسرد، استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة»[1].

نجد لهذه التقنية حضورا في (رواية الأسود يليق بك) حيث تسترجع أحلام الأحداث عندما تتذكر أنها «الت له يوما: لا أثق في رجل لا يبكي»[2]، وكذا عندما تروي عن طلال فتقول: « ـ سنوات، كان يدخن علبة سجائر في اليوم»[3]، ووردت في حديثها عن جرم الحب في الجزائر «كذلك التلميذ الذي نقلت الصحافة الجزائرية قبل سنتين قصته»[4]، واسترجعت الأحداث

[1]_حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: الفضاء الزمن الشخصيات، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص121.
[2]_أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص12.
[3]_المصدر نفسه، ص20.
[4]_م نفسه، ص35.

التي وقعت قبل ثلاثين سنة: «كانت في السابق قوية إلى درجة اتخاذ القرار بمغادرة حلب إلى الجزائر قبل ثلاثين سنة، والإقامة مع زوجها في بلاد لا تعرف عنها شيئا...»[1].

والاستباق هو القفز إلى المستقبل، وتشرح **سيزا قاسم** مفهوم الاستباق على النحو التالي: « ك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها. والماضي يتميز أيضا بمستويات مختلفة متفاوتة من ماض بعيد وقريب ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع...»[2].

لم تخل رواية **أحلام** من هذه التقنية حيث تقول: «كان يفصله عن الامتحان شهران»[3]، ونفس الشيء بالنسبة **لطلال** عندما عرف تاريخ ميلاد **هالة** فكان « عليه أن ينتظر أحد عشر شهرا ليحتفل بعيد ميلادها. كان واثقا أنه سيكون ذلك اليوم معها»[4].

التشويق مرتبط بفكرة المفاجأة، الصدمة، فجزئيات الخط الروائي يجب أن تنقل المشاهد من مفاجأة إلى أخرى، عند نقاط معقولة من السياق، أي الإيحاء للمتفرج بحدوث شيء ما، ثم عدم وقوعه، أو أن هذا الشيء سيحدث بطريقة معينة، ثم يقع بشكل آخر، وعنصر المفاجأة وارد في رواية الأسود يليق بك حيث كانت البطلة تتوقع أن يأتي البطل للحديث معها

---

[1]_أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص67.
[2]_سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص40.
[3]_أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص68.
4_ المصدر نفسه، ص20.

فأخذت تتساءل: « ماذا سيقول لها؟ وبماذا ترد عليه؟..»[1] لا أن ما حدث هو العكس «لكن الرجل اكتفى بالرد عليها ملوحا بيده، تحية شكر ووداع في آن، وتركها مذهولة، وهي تراه يغادر القاعة، مطوقا بالموظفين الطامعين في إكرامية»[2].

[1]_أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص111.

[2]_ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الأول

الشخصيات

المبحث الأول

ماهية الشخصية

تعمل الشخصية ك أساسي للعمل الفني، فهي القطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردي، فأهم أداة يستخدمها الروائي لتصوير هذه الحوادث هي اختياره للشخصيات. «حيث تلعب الشخصية دورا رئيسيا ومهما في تجسيد فكرة الروائي وهي من غير شك عنصر مؤتمر في تسيير أحداث العمل الروائي، إذ من خلال الشخصيات المتحركة ضمن خطوط الرواية الفنية، ومن خلال تلك العلاقات الحية التي تربط كل شخصية بالأخريات، إنما يستطيع الكاتب مسك زمام عمله وتطوير الحدث من نقطة البداية حتى لحظات التنوير في العمل الروائي، وهذا لا يتأتى بطبيعة الحال من غير العناية وبصورة مدققة وسليمة في رسم كل شخصية، وتبيين أبعادها وجزئياتها، سواء أكانت علاقات التكوين الخارجي والتصرفات والأحاديث الصادرة عنها»[1].

وقبل الشروع في الحديث عن الشخصية في العمل الروائي لابد من الوقوف قليلا مع لفظة الشخصية وما تعنيه، «فالشخص في اللغة العربية سواء الإنسان وغيره، يظهر من بعد وقد يراد به الذات المخصوصة، وتشاخص القوم: اختلفوا وتفاوتوا، أما الشخصية فكلمة حديثة الاستعمال تعني: صفات تميز الشخص عن غيره»[2].

---

[1] _نصر الذين محمد، الشخصية في العمل الروائي، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية للطباعة العربية، السعودية، العدد37، ماي_جوان 1980، ص20.

[2] _سعد رياض، (الشخصية أنواعها_أمراضها وفن التعامل معها)، مؤسسة إقرأ، القاهرة، ط1، 2005، ص11.

إن الكثير من النقاد العرب « يخلطون بين "الشخص" و"الشخصية" ولذلك تراهم يقولون "الأشخاص" طورا و"الشخصيات" طورا آخر كأن أحدهما مرادف للآخر، ويسقط **محسن جاسم الموسوي** في بعض ذلك أيضا، حيث يراوح بين "الشخصية" إفرادا و"الشخوص" جمعا، وهو لا صطنع إلا الشخوص في حال الجمع»[1]. بهنالك تباين في استعمال المصطلحين عند النقاد دباء العرب فالق بة أكثر وضوحا عند الغربيين فهم « يزون بسهولة بين (perssone_person) وبين (personage_ personnage) من وجهة النظر، وبين personnage personage في حد ذاته و Hero_Héros من جهة أخرى»[2].

أما عن أصل كلمة شخصية فهي « مشتقة من الأصل اللاتيني، تعني هذه الكلمة القناع الذي كان يلبسه الممثل حين يقوم بتمثيل دور أو كان يريد الظهور بمظهر معين أمام الناس، فيما يتعلق بما يريد أن يقوله أو يفعله، وقد أصبحت الكلمة على هذا الأساس تدل على المظهر الذي يظهر به الشخص، وبهذا تكون الشخصية ما يظهر عليه الشخص في الوظائف المختلفة التي تقوم بها على مسرح الحياة»[3].

---

[1]_عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي(معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق")، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية، بن عكنون_الجزائر، ص125.

[2]_المرجع نفسه، ص126.

[3]_سعد رياض، الشخصية (أنواعها أمراضها وفن التعامل معها)، ص11.

كما نجد تعريفا آخر للشخصية يصفها على أنها «التي تميز الشخص عن غيره، مما يقال معه فلان لا شخصية له، أي ليس له ما يميزه من الصفات الخاصة»[1].

ولفهم معنى الشخصية لابد من البحث عن أصل الكلمة في أمهات المعاجم، فالشخصية عند **ابن منظور** في(لسان العرب): « فقد جاء شخص الشخصيات، جماعة الشخص الإنسان وغيره مذكر والجمع أشخاص وشخوص وشخاص، على ذلك قول ابن أبي ربيعة:

فكان مجني، دون من كنت أتقي ثلاث شخوص كعبان ومعصر

يقول فإنه أثبت الشخص أراد به المرأة، والشخص سواء الإنسان وغيره من بعيد نقول ثلاثة أشخاص، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه»[2]. وعلى هذا الأساس« تكون الشخصية ما يظهر عليه الشخص في الوظائف المختلفة الّتي تقوم بها على مسرح الحياة »[3].

الشخصية موضوع يكاد ينفذ إلى كل العلوم وميادينها، ونعني بذلك طبعا العلوم الإنسانية، وتمثل الشخصية لمحور الذي تدور حوله دراساتها وبحوثها، بهدف الكشف عن فاعلية الفرد، فالشخصية « من أشد معاني علم النفس تعقيدا وتركيبا، وذلك لأنها تشمل الصفات الجسمية

---

[1] _سيد حامد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، المركز العربي للثقافة والعلوم، ط1، 1982، ص150.

[2] بن منظور، لسان العرب، تصنيف: يوسف خياط ونديم مرعشلي، ت: عبد الله العلايلي، دار لسان العرب، بيروت، المجلد الثاني من الزاي إلى الغاء، لبنان، ص 280.

[3] _سعد رياض، الشخصية (أنواعها_أمراضها وفن التعامل معها)، ص11.

،الوجدانية والخلقية في حالة تفاعلها مع بعضها الـ ض لشخص معين، يعيش في بيئة اجتماعية معينة »[1].

هذا بالنسبة للشخصية في علم النفس، أما الشخصية في علم الاجتماع فهي «مجموعة من الصفات الجسدية والنفسية _موروثة ومكتسبة_ والعادات والتقاليد والقيم والعواطف، متفاعلة كما يراها الآخرون من خلال التعامل مع الحياة »[2]. وهذا ما ذهب إليه **مورتن برنس** حيث ينظر إلى « ـصية من حيث هي اجتماع لعدد من العناصر أو لعدد من المكونات الأساسية، وهو يقول عنها في كتابه (عن اللاشعور): الشخصية هي كل الاستعدادات والنزاعات والميول والغرائز والقوى البيولوجية الفطرية الموروثة وهي كذلك : ، الاستعدادات والميول المكتسبة من الخبرة. خذ التعريفات التي تمر بها أكثر من اتجاه حيث يرى **باودن** أن الشخصية هي تلك الميول الثابتة عند الفرد الّتي تنظم عملية التكيف بينه وبين بيئته، أما **ألبرت** فيقول: الشخصية هي التنظيم الديناميكي في نفس الفرد لتلك المنظومات الشمسية النفسية الّتي تحدد أشكال التكيف الخاصة لديه مع البيئة، ويقول في مسابقة لاحقة إن الشخصية هي تلك الصيغة الّتي يتطور إليها الشخص ليضمن بقاءه وسيادته وضمن إطار وجوده »[3].

---

[1] _عبد المنعم الميلادي، الشخصية وسماتها، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 2006، ص25.

[2] _سعد رياض، الشخصية (أنواعها_أمراضها وفن التعامل معها)، ص11.

[3] _ المرجع نفسه، ص12.

ونظرا لما للشخصية من أهمية في المجتمع ، فقد عني علماء الاجتماع عناية كبرى بها، فالمجتمع لا يمكن أن يقوم إلا على العلاقات المتبادلة بين أفراده، ولايمكن عزل الفرد عن مجتمعه، بعاداته وتقاليده وثقافته. لهذا كان اهتمام علماء الاجتماع بالشخصية اهتماما قائما على أساس العلاقات الخارجية والاجتماعية التي تعمل على نمو الشخصية.

وقد عرف **بيسانز** الشخصية «على أنها تنظيم يقوم على عادات الشخص وسماته وتنبثق من خلال العوامل البيولوجية والاجتماعية والثقافية»[1]. أما **جرين** فالشخصية عنده «ليست مجرد قيم وسمات بل تتضمن صفة هامة بها، وهي التنظيم الاجتماعي الذي بدونه قد تصبح عاملا معوقا في النمو، والانتماء إلى جماعات متعددة في المجتمع»[2]. فهو يؤكد أن الإنسان يصبح شخصا نتيجة المؤثرات الاجتماعية التي تؤثر في كيانه الفيزيولوجي والعصبي «والجدير بالذكر أن الشخصية _خاصة في العمل الفني كالرواية_ تعتمد على عبقرية الفنان المبدع حتى يستطيع أن يمحوا معالم كل بشكل منفرد، ولعل قوة الإبداع الفني لشخصية قصصية لا تكون فقط في حياتها المتدفقة النابضة داخل القصة نفسهافي حياتها خارج القصة»[3].

---

[1] _عبد الرزاق الجلبي، دراسات في المجتمع والثقافة والشخصية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 198، ص26.

[2] _المرجع نفسه، ص34.

[3] _نصر الدّين محمد، الشخصية في العمل الروائي، ص22.

وقد تباينت الآراء حول مكانة الشخصية في العمل الفني «ولهذا تعد الشخصية الروائية أحد المقاييس الأساسية التي يعتمد عليها للاعتراف بكاتب الرواية، أنه روائي حقيقي»[1]. وعلى الرغم من ذلك فمنهم من أهمل مكانة الشخصية في العمل الفني **فأرسطوا** في شعريته عدها مكونا واجبا بغيره لا بذاته، فالتمثيلية عنده تتضمن مجموعة من المكونات، وأعظمها نظام الأعمال والتراجيديا ليست محاكاة للأشخاص، بل للأعمال والحياة. و**بروب** نحى منحى أرسطو

إهمال مكان الشخصية كمكون قائم بذاته والاعتماد على فعلها الّذي هو أساس العمل المنجز وقيمته»[2]. أما **تودوروف** فقد بين «أن الشخصية لعبت دورا أساسيا في الأدب الغربي الكلاسيكي»[3]. أما **فيليب هامون** فيذهب إلى «حد الإعلان عن أن مفهوم الشخصية ليست مفهوما أدبيا محضا، وإنما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص، أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية»[4].

ويمكن إعطاء تعريف آخر للشخصية في العمل الفني فهي «الشخص المتخيل الذي يقوم بدور في تطور الحدث القصصي. فالبطل في القصة هو ذلك العنصر الّذي تستند إليه المغامرة

---

[1]_أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، ص33.

[2]_المرجع نفسه، ص3334.

[3]_م نفسه، ص34.

[4]_حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص213.

التي يتم سرد أحداثها»[1]. في الأخير يمكن القول أن الشخصية عنصر فعال في تحريك العمل الروائي.

---

[1] _جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، العدد13، سنة 2000، ص196.

تطور مفهوم الشخصية:

1_في الرواية التقليدية:

كانت الشخصية في الشعرية الأرسطية لا تمثل إلا ظلا للأحداث التي تقوم بها، فالمؤلف يهتم بالأحداث أولا، ثم يختار الشخصيات التي تناسبها. **فأرسطو** يرى أن المأساة محاكاة لعمل ما. فكان من الضروري وجود الشخصيات التي تقوم بهذا العمل، وتحمل كل واحدة منها الصفات الفارقة التي تنسجم مع الأعمال التي تسند إليها[1]. يقصد بالشخصية كل ما من شأنه أن يسم شخصيات الأفراد، يجعله يلحق بهم بعض الصفات الخلقية، وأما الفكر يقصد كل ما تقوله الشخصيات.

ذكر في هذا المعنى **رشاد رشدي** في حديثه عن الشخصيات والقصة أن **أرسطو** في صدد تفضيله الحدث عن الشخصيات أن العبرة ليست فيما يتصف به الإنسان من أخلاق بل بما يفعل. وعلى هذا الأساس فالمؤلف يعنى بما يفعل الناس بالدرجة الأولى، ومن ثم فإن عنايته بما يسميه **أرسطو** باع لا تأتي إلا في المحل الثاني، فالعناية بالطباع تكون على قدر ما تفصح الأعمال عنها، وقد أوضح **أرسطو** أن الفعل أو الحدث هو موضوع الدراما. وبين في الوقت نفسه أن الشخصية لا يمكن أن تكون في ذاتها مادة الدراما، بل إن كيانها يرتبط

---

[1]- ينظر ديفيد ديتشس، مناهج النقد الأدبي، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1967، ص49.

ارتباطا عضويا بالحدث[1]. في هذا التحديد الأرسطي تكون طبيعة الأعمال هي التي تتحكم في رسم صورة الشخصية والمأساة بهذه الصورة لا تحاكي عملا من أجل أن تصور الشخصية، ولكن محاكاتها للعمل تتضمن محاكاة شخصية[2].

استمر هذا التصور عند المنظرين الكلاسيكيين الذين يرون الشخصية مجرد اسم يقوم بالحدث[3] وفاء منهم لرؤية **أرسطو** التي ترى أن العمل الفني محاكاة للحياة بما فيها، من سعادة شقاء. لأن السعادة تكون في العمل، فالناس يكونون سعداء أو أشقياء بأعمالهم وحدها لا بصفاتهم، فاعتبروا أن الشخصية من مقتضيات الأعمال وتوابعها فهي _كما يقول علماء الأصول_ الواجب بغيره لا الواجب بذاته[4].

في القرن التاسع عشر بدأت الشخصية، تحتل مكانا بارزا في النص الروائي، وأصبح لها وجود مستقل عن الحدث. وقد يكون الاهتمام بالشخصية راجع إلى ارتقاء قيمة الفرد ورغبته في السيادة، هذا ما دفع بالنقاد أن يجعلوا الشخصية تختزل مميزات الطبقة الاجتماعية. وأصبحت عناصر السرد توظف لإظهار الشخصية، وإعطائها الحد الأقصى من البروز. تعامل الشخصية

---

[1] _ ينظر رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطوا إلى ألان، دار العودة، بيروت، ط2، 1975، ص17_18.

[2] _ ينظر ديفيد ديتش، مناهج النقد الأدبي، ص50.

[3] _ ينظر حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص2008.

[4] _ ينظر الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجموب للنشر، سلسلة مفاتيح، 2000، ص96.

ـي هذه الفترة على أساس كائن حي له وجود فيزيائي ومدني، فتوصف ملامحها وحيويتها وانفعالاتها... ذلك أن للشخصية دورا فعالا في أي عمل روائي[1].

ساد آنذاك النقد الاجتماعي بحيث تمثل الشخصية شخصا اجتماعيا. فقد كانت غاية **بلزاك** في (الملهاة الإنسانية) تصوير موقف البرجوازيين مما ساد مجتمعهم من تقاليد ونظم، وقصد **إميل زولا** ـير كفاح العمال للحصول على حقوقهم، وإزاحة الستار عن قوى الشر في مجتمعهم، ومن خلال الوعي اليائس لشخصياتهم، رسم قوى الشر وهي تغتالهم اغتيالا لا رحمة فيه[2].

يقول في هذا الصدد **محمد غنيمي هلال:** « لأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار والآراء العامة... الأشخاص كذلك مصدرهم الواقع»[3]، ويظهر جليا في القول أن للشخصية مكانة هامة في البناء الروائي، وأنها تعكس الواقع الاجتماعي بكل تناقضاته. وعلى هذا الأساس ساد لدى الكتاب في النقد الغربي طيلة القرن التاسع عشر الاعتقاد أن أساس النثر الجيد هو رسم الشخصيات لا غـ ـر، وصارت الشخصية ذات وجود فعلي، متعدد المستويات لا يستمد شرعيته من الأعمال وحدها، بعد أن أضحت الشخصية ذات هوية، وخصائص مختلفة.

---

[1]_ ينظر عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية (بحث في تقنية السرد)، سلسلة عالم المعرفة، ع 240، الكويت1998، ص86.
[2]_ ينظر محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص571.
[3]_ المرجع نفسه، ص562.

2_ في الرواية الحديثة:

في بداية القرن العشرين بدأت الرؤية إلى الشخصية تتغير، فحاول الروائيون والنقاد التقليل من سلطتها في الأعمال الروائية. فلم تعد عند البعض إلا مجرد كائن ورقي بسيط «فهي مجرد عنصر شكلي، وتقني للغة الروائية، مثلها مثل الوصف، والسرد، والحوار»[1]. لقد كان رد فعل النقاد شديدا على المكانة التي تتبوؤها الشخصية في النص الروائي. إلا أنه من الصعوبة بمكان، البحث عن موقف موحد للشخصية في الرواية الحديثة. وذلك لتضارب مواقف الكتاب والدارسين بشأنها، منهم من يجعلها إنسانا حيا من الواقع، ومنهم من يتنكر لها تماما، وهناك من يقف موقفا وسطا منها. وفي هذا الصدد نشير إلى بعض الآراء المختلفة حول الشخصية في الرواية الحديثة.

يعلن **توماشفسكي** د أقطاب الشكلانيين الروس صراحة أنه يمكن الاستغناء عن الشخصية في الخبر، في قول له: «إن البطل ليس ضروريا للخبر. فالقصة من حيث هي نظام وحدات سردية يمـ ـن أن تستغني عن البطل، وعن الصفات التي يتصف بها»[2]. التقليل من أهمية الشخصية واضح في قول **طوماشفسكي**، إلا أنه لا يتنكر لها تماما، حيث يمكن وجودها عبر النص السردي ككائن حي وكلمة «بطل» إشارة إلى ذلك.

---

[1]_عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية (بحث في تقنية السرد)، ص104.

[2]_ الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص96.

أورد **عبد المالك مرتاض** في كتابه (في نظرية الرواية) جملة من الآراء التي تدعو إلى ضرورة الحد من سلطة الشخصية، منهم على الخصوص **أندري جيد** الذي يعد _حسب رأيه_ من الأوائل الذين دعوا إلى التقليل من أهمية الشخصية الروائية، ولقي رأيه صدى واسعا بعد انتشاره عام 1925م، ولعل ذلك الرأي هو الذي جعل **فرجينيا ولف** تردد قول **أندري جيد** حينما قت محاضرة في صدد الدفاع عن تصورها للشخصية، وما ينبغي أن تكون عليه: «إن لعلاقات الاجتماعية والطبقية تغيرت على ما كانت عليه من قبل، حيث يعسر إيجاد نوع موحد للشخصية»[1].

إنها ترفض التحديد الاجتماعي، والنفسي للشخصية الروائية، ومعها كثير من الكتاب المبين يرون أن مثل هذا التحديد لم يكن إلا وهما، أو خداعا. فهم يقولون: إن واقع الفرد وحقيقته لا يتحدد بموضعه ولا بطبعه في المجتمع، ولكن بطائفة من القيم الثابتة التي تنهض في الغالب على غير المتوقع[2].

أما **فلادمير بروب** V_ Propp فموقفه من الشخصية معروف، فهو لم يهتم في كتابه (بنية الحكاية العجيبة) بالشخصيات في ذاتها، وإنما نظر إليها من زاوية الوظائف، بينما تأتي الشخصيات لخدمتها، وأمثاله كثر.

---

[1] _عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية (بحث في تقنية السرد)، ص91.

[2] _ ينظر المرجع نفسه، ص91.

ا م هذه المواقف المتشددة إزاء الشخصية الروائية، هناك طائفة من الدارسين من أنصفها من بينهم **تزفطان تودوروف T- Todorov** الذي يرى دورها أساسيا في الرواية، فيقول في هذا المعنى: «إن الشخصية تشغل في الرواية بوصفها حكاية دورا حاسما، وأساسيا بحكم أنها المكون الذي تنتظم انطلاقا منه مختلف عناصر الرواية»[1]. وما نلاحظه من خلال ول السابق أنه ذكر أهمية الشخصية دون أن يحددها، كونها إنسانا حيا أو شيئا آخر.

ما الشخصية عند **أ.ج.غريماس Greimas** فقد تكون مؤنسنة أو شيئا آخر سواء أكانت مفهوما معنويا، كالحب والكراهية، أو مظهرا طبيعيا كالنهر أو غيرها، ف **غريماس Greimas** نطلق من العوامل لا من الأحداث[2].

ويعد موقف **رولان بارت R_ Barthes** موقفا وسطا، كونه يؤنسن الشخصية الروائية ويجعلها في الوقت نفسه علامة لسانية، تنتج الخطاب والخطاب ينتج الشخصيات يقول: «الخطاب ينتج الشخصيات فكأن هناك شيئا من التضافر الحميم بين الخطاب والشخصيات التي تضطرب عبره علاقة معقدة تقوم على التمثل الجمالي العاطفي للأحياء والأشياء فكأن

---

[1] _عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، صفاقس تونس، ط1، 1998م، ص114.

[2] _ينظر المرجع نفسه، ص151.

خصيات عينات من الخطاب، وكأن الخطاب يصبح عبر هذه العلاقة المعقدة مجرد شخصية»[1].

أما **فيليب هامون Phlipp Hamon** فقد حاول أن يستفيد من الآراء المختلفة حيث يعد الشخصية علاقة لسانية، وإنسانا حيا من الواقع، ومفهوما معنويا، وشيئا من الجمادات. وقد ورد هذا التنوع في استعمال الشخصية في مقاله (من أجل قانون سيميولوجي للشخصية) كما أنه شار إلى بعض الأسماء من الدارسين الذين استفاد منهم كـ**غريماس وتودوروف و إتيان سوريو** و **كلود بريمون** ورولان بارت.

يتضح من خلال الآراء السابقة التباين في المواقف حول مقولة الشخصية حيث يصعب توحيد هذه المواقف في صيغة واحدة، ولعل موقف **فيليب هامون** يعتبر نوعا من التوافق بين هذه الآراء المختلفة تجاه الشخصية في الرواية.

ويمكن اعتماد قول **يمنى العيد** الذي يقترب من رأي **فيليب هامون** من حيث التنوع في ت الشخصية مع الحفاظ على دورها الهام في النص الروائي حيث تقول: «إن

[1] _عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية (بحث في تقنية السرد)، ص92.

الشخصية الروائية ليست مجرد نسيج من الكلمات بلا أحشاء، لذا يبدو اعتماد التأويل في تحليل الخطاب الروائي اختيارا يعيد للشخصية الروائية طابع الحياة كما يحافظ عليها ككائن حي»[1].

[1]_ يمنى العيد، دلالات النمط السردي في الخطاب الروائي، تحليل رواية (رحلة غاندي الصغير)، ملتقى السيميائية والنص الأدبي، عنابة، 1995، ص238.

المبحث الثاني :أنواع الشخصية الروائية:

ع الشخصية الروائية بحسب أطوارها عبر العمل الروائي، وهناك ضروب من الشخصيات، إذ نجد الشخصية المركزية والثانوية والخالية من الاعتبار، والشخصية المدورة والمسطحة والإيجابية والسلبية والثابتة والنامية.

الشخصية المدورة

يسميها بعض النقاد "الشخصية المكثفة" أو"النامية"، وهذه الشخصية تتميز بكونها مركبة معقدة فهي لا تستقر على حال، بل تتغير باستمرار ولا يستطيع القارئ أن يعرف مسبقا ما سيؤول إليه أمرها، فهي في كل موقف على شأن، وهي مغامرة شجاعة، تأثر في من سواها كما تتأثر بهم.

ويجمع النقاد على أنها تتكشف للقارئ بالتدريج، وتنمو وتتطور، والمعيار الحقيقي للحكم على نموها هو قدرتها على الإدهاش والإقناع، وهي غالبا ما تكون الأداة التي تتمثل فيها رؤية روائي. وقد اتجه الكتاب الحداثيون نحو تفعيل عنصر المفاجأة في سلوك الشخصيات، وهو جانب مهم في الصراع والتفاعل، وتكتسب فيه الشخصيات حيويتها، ويتحاشى الكتاب فيه التفسير والتعليل، والكشف عن الجوانب النفسية التي تتحكم في سلوك الشخصية.[1]

---

[1]_محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث، ص530.

الشخصية المسطحة:

هي الشخصية التي تبقى ثابتة الصفات طوال الرواية، لا تنمو ولا تتطور بتطور العلائق البشرية أو بنمو الصراع، الذي هو أساس الرواية، إذ تبقى ثابتة في جوهرها[1]. وقد يتم بناء هذه الشخصية على سجية واحدة، كما قد تدور حول فكرة واحدة أو تصور بشكل كاريكاتوري مضخم، ويعوزها عنصر المفاجأة، إذ من السهل معرفة نواياها إزاء الشخصيات والأحداث الأخرى، وهذا النوع من الشخصيات أيسر تصويرا وأضعف فنا لأن تفاعلها مع الأحداث قائم على أساس بسيط، لا يكشف كثيرا عن الأعماق النفسية والنواحي الاجتماعية. وهي مفيدة للكاتب الروائي لأنه يلتقطها من الحياة ويرسمها بلمسة واحدة، ولا تحتاج منه إلى كبير عناء في ذلك، ويجد القارئ فيها فائدة لأنها تذكره ببعض معارفه، فهي تتبدل نتيجة الظروف، إنها تتحرك من خلال الظروف التي تمنحها صفة استعادة حوادث الماضي.

وتلقي الشخصية المسطحة الضوء على الشخصية الرئيسية أو البطل، كونها تبرز تطوره وتفاعله مع الحياة، في مقابل ثبات الشخصية المسطحة.

« خصص فورستر forster كاملة، من كتابه المتحفي، يدرس فيه الفرق بين الشخصية المعقدة متعددة الأبعاد والشخصية المسطحة التي تكون في الغالب منمذجة وبدون

[1]_ ينظر، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص530.

عمق سيكولوجي، وقد جعل **فورستر forster** مقياس الحكم على عمق شخصية ما أو على سطحيتها يكمن في الوضع الذي تتخذه تلك اتجاهنا، فهي إما أن تفاجئنا بطريقة مقنعة، وإما لا تفاجئنا مطلقا، وتكون عند ذلك شخصية سطحية»[1].

ومن زاوية أخرى يرى **ميشال زيرافا M_ Zeraffa** «بأن الشخصيات العميقة هي تلك كل عالما شاملا ومعقدا تنمو داخله القصة وتكون في معظم الأحيان ذات مظاهر متناقضة، أما الشخصيات السطحية فتقتصر على سمات قارة ومحدودة، وهذا لا يمنعها من القيام بأدوار حاسمة في بعض الأحيان»[2].

البطل/ الشخصية الرئيسية:

قود الحديث عن الشخصية إلى مسألة "البطل في الرواية"، ففي كل قصة شخص أو أشخاص يقومون بدور رئيسي فيها إلى جانب أشخاص ذوي أدوار ثانوية، وقد كان من المألوف في القصة أن يقوم شخص بدور البطولة في أحداثها، وينال من الكاتب عناية كبرى، وقد يعبر عن طبقة معينة، أو اتجاه إيجابي أو سلبي، ويصور الروائي هذا البطل وهو يتفاعل مع الواقع ويتحداه، مع إدراكه بمحدودية محاولته أو صعوبتها، أو عدم فوزه في النهاية، إلا أنه يواصل المحاولة.

---

[1]_ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص215.

[2]_المرجع نفسه، ص216.

بدأ إهمال البطل _عند الأوربيين_ منذ الطبيعيين والواقعيين، وصار الكاتب يعمد إلى

وير عدة أشخاص لا يخص أحدا منهم بصفة "البطل"، وقد يتفاوتون فيكون من بينهم شخصية رئيسية، ولكنهم يتقاربون في العناية، ويقصد الكاتب في هذه الحالة الكشف عن وعيهم جميعا، بالقياس إلى الموقف العام في القصة، وبهذا تصبح غاية القصة الكشف عن جوانب الموقف، وأصدائه النفسية وهم لا يهملون تصوير الحالات النفسية لأشخاصهم ولكنهم يعنون بتصوير الحالات الواعية تجاه الموقف الخاص[1].

الشخصية النموذجية:

ي الشخصية التي يرسمها الروائي بوصفها ممثلة لجيل أو طبقة أو فئة أو مجتمع، وتبرز فيها اتجاهات ما يمثله وسماته المميزة، وتمتاز عن الشخصية العادية بأنها تختزل سجايا الطبقة أو الفئة المستهدفة التي تختزل سماتها في هذه الشخصية[2].

الشخصية المحورية

قد تفتقد الرواية للصراع، ويغيب عنها الحدث، وبهذا تفتقد "البطل" ويظهر فيها ما يطلق عليه النقاد الشخصية المحورية[3]، ,تسخر الأحداث والحوار والشخصيات الأخرى لإضاءة هذه

---

[1]_ ينظر بدر عبد المحسن طه، تطور الرواية العربية في مصر، ص 21.

[2]_ ينظر غولدمان لوسيان، البنيوية التكوينية، ص104.

[3]_ينظر هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 534.

الشخصية خارجيا وداخليا سلوكا وأقوالا، وتهيمن هذه الشخصية على الأحداث والأزمنة

والأمكنة وتتفاعل معها، وتكون وظيفة الشخصيات الأخرى التي تلتقيها أو تصادفها إبراز

التحولات النفسية والذهنية التي مرت بهذه الشخصية، وهذا لا يعني أن الشخصيات الأخرى بلا

دور، فقد تكون الشخصية الفاعلة هامشية، وهي التي تحرك الأحداث والشخصية وهي لا

تحرك الأحداث والشخصية أو الرئيسية[1].

الشخصية الثانوية:

إلى جانب الشخصية الرئيسية هناك شخصيات أخرى ذات دور أو أدوار ثانوية، لا بد أن

يقوم بينها جميعا رابط اتجاه القصة، يعمل على دعم الفكرة أو الأفكار فيها، وذلك بتلاقي

الشخصيات في حركتها نحو مصائرها، واتجاه الموقف العام في القصة، ولا تكون الشخصيات

الثانوية أقل حيوية وعناية من الروائي، فهي كثير ما تحمل آراء المؤلف، وكل شخصية ذات

رسالة تؤديها كما يريد منها القاص[2].

---

[1]_ينظر، هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص507.

2_ينظر، سماحة فريال، رسم الشخصية في رواية حنا مينا، ص 25.

المبحث الثالث

الشخصيات في رواية الأسود يليق بك

إن الشخصية هي العمود الفقري الذي يقوم عليه العمل الفني، فهي تجسد فكره وتؤثر في سير الأحداث، فالروائي يلج في أعماق الشخصية ويحلل سلوكها ليقدمها لنا من جميع الأبعاد الجسمية والنفسية، فيصور لنا عالمها الداخلي والخارجي وعلاقاتها الاجتماعية، سعيا منه لربط الأحداث حتى يتمكن المتلقي من رسم صورة شبه ناضجة حول تلك الشخصية.

حين ندخل عتبة رواية (الأسود يليق بك) نلاحظ تنوع شخصياتها بين شخصيات رئيسية والتي تبنى عليها الرواية برمتها، فهناك شخصية البطلة **هالة** المرهفة بالإحساس والمشاعر، موهوبة شجاعة مثقفة لها حضور لافت للنظر، ونجد بجوارها البطل **طلال** رجل كبير السن متزن عقليا واع ثقافيا يملك زمام أموره، متمكن ماديا ومعنويا من احتياجاته. كما نلمح شخصيات أخرى لها حضور خافت بالنظر إلى **هالة وطلال**، مثل **والدة هالة** وصديقتها **نجلاء** وأخوها **علاء** وغيرها وهي شخصيات ثانوية، إضافة إلى ذلك نجد بعض الشخصيات الهامشية التي تساهم في بناء أحداث الرواية.

الشخصيات الرئيسية:

هالة الوافي:

ليست مجرد شخصية أساسية فحسب بل هي أيضا البطلة والساردة في الوقت نفسه، هي فتاة بهية الطلعة «ليست طويلة»[1] تبدو أنيقة في معطف أسود «يزينه شعرها المنسدل على كتفيها»[2] ، تتصف بالشجاعة فقد كانت تنازل القتلة بالغناء تتميز بارتدائها للون الأسود، قالت ببيروت في مقابلة تلفزيونية لها للمذيع عندما سألها عن سر لبسها اللون الأسود بشكل مستمر، إنها تلبسه حدادا على وفاة والدها وأخيها في الجزائر، وأنها لن تخلعه أبدا، وبعد انتهاء اللقاء التلفزيوني الثاني لها في يوم الحب، أرسل لها البطل **طلال هاشم** باقة ورد كتب عليها: «الأسود يليق بك» وهو نفسه عنوان الرواية. تخاف **هالة** أن يشوه هذا الرجل علاقتها بالمال، لكنها تحافظ على كرامتها وعزة نفسها عندما تشعر أنه يحاول إهانتها والسيطرة عليها وشراء صوتها،

---

[1]_ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص57.

[2]_ المصدر نفسه، ص57.

فصلت من المدرسة لأن الأهالي كانوا يطالبون بمعلمة لا بمغنية، سلبت طفولتها، «لفرط ما رافقت ج ى مدى سنوات إلى الجبل اعتادت أن ترى العالم بساطا تحتها، لم تكن ذات نظرة متعالية على العالم لكنها تعلمت وهي على أعلى منصة للطبيعة، ألا تقبل أن يطل عليها أحد من فوق»[1]، هي الآن «في السابعة والعشرين من العمر»[2]، ليس لديها سر تخفيه، أو مكسب تخاف عليه، فهي امرأة تضعك بين خيار أن تكون بستانيا، أو سارق ورد، لا تدري أترعاها كنبتة نادرة أم تسطو على جمالها قبل أن يسبقك إليه غيرك. **هالة** كانت مخطوبة من قبل شاب اسمه **قادر** تخلت عنه حين وجدت أن له إيقاعا خاطئا، كان نشازا مع موسيقاها الداخلية، أحبت **مصطفى** المدرس معها إلا أنه تزوج بعد مغادرتها الجزائر إلى سوريا، لت إلى بيروت لترميم ألبومها الأول حيث تعرفت على **طلال هاشم**، ثم تعددت اللقاءات بينهما وتحولت إلى عشيقة له ترافقه في سفرياته.

طلال هاشم:

لبناني سافر أثناء الحرب الأهلية في بيروت وترك دراسته الجامعية، هو أيضا ضحية الحرب الأهلية، ترك حلمه بأن يكون أستاذ أدب مقارن أو أستاذ فلسفة، وهاجر إلى البرازيل، حيث قام بإنشاء مطعم يقدم الوجبات اللبنانية، ثم قام بعمل سلسلة مطاعم أمريكية

---

[1] _ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص66.

[2] _ المصدر نفسه، ص13.

حول الجامعات، تعرف على فتاة لبنانية كانت تتردد على مطعمه تزوجها وأنجب منها ابنتين، لكنه لا يثق بالمرأة، حيث يرى أن زوجته ستتزوج بعده إن مات فهي مازالت جميلة، وابنتاه سيتدافع الرجال للفوز بهما. **هو** «رجل خمسيني بابتسامة على مشارف الصيف»[1]، بكآبة راقية ليس لها سبب واضح، «وبشعر لم يقربه الشيب بفضل الصبغة»[2] مهذب النظرات والنوايا، يتعامل بأرستقراطية، يشرب النبيذ ويستغرب أن **هالة** لا تشرب، يحب اللغة والقراءة، يقول عن نفسه أنه شاعر بدوام كامل ويعمل بين الحين والآخر رجل أعمال، يحب النغم والرقص، يحب الورد ويقول لو كان لي الخيار لما كنت غير بائع ورد فإن فاتني الربح لا يفوتني العطر، له كاريزما خاصة وجاذبية، ليس من طبعه المجازفة بسمعته، لم تكن له أي علاقة نسائية في بيروت حيث يحمي صورته كرجل كامل، صاحب إرادة قوية وهي صفته الأولى، ترك التدخين عندما شعر أنه بدأ يدخن من العلبة الثانية، «عنيد وصارم»[3] لا يقبل الخسارة، ما أراد شيئا إلا وبلغه شرط أن يبلغه كبيرا، يأبى أن يسلك أزقة التحايل والنصب الضيقة لتحقيق أحلامه، له قوة ونضج رجل صنع ثراءه بذكائه، كان يعاني من عجز عاطفي يحول دون تسليم قلبه حقا لامرأة، ربما لم يشف من خيانة المرأة الأولى في حياته، تلك التي تخلت عنه لتتزوج غيره، كان يحسد

---

[1]_ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص119.

[2]_ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]_ م نفسه، ص20.

هالة لأنها تملـ ـضية وما عادت له قضية منذ زمن، هو يؤمن أنه حيث تصل أحلامك بإمكان أقدامك أن تصل.

الشخصيات الثانوية:

الجد:

من " أولاد سلطان" الذين يقال عنهم "سلاطين بما ملكوا" لسخائهم بل إنهم سلاطين بما وهبوا لا بما كسبوا، هو رجل بسيط حكيم، «زاهد في بهارج الحياة وقشورها»[1]، يحضر الأعراس ويغني مع المنشدين، «ويغني مع المغنين ما يحفظ من التراث البربري الشاوي»[2]، لا يقبل مالا أحد حتى من أبنائه، كل ما يحتاجه يوجد في مزرعته، عاش متصوفا على طريقته، لم يستهلك يوما بذلات أو ربطات عنق ولا أحذية جديدة، ولا حتى أدوية يلبس اللبس الشعبي البرنس، كريم ينام في بيته الضيوف وإذا غادروا أعطاهم الكثير من الهدايا، توفي قبل عيد ميلاد حفيدته **هالة** السابع عشر، « ـ طفولتها كانت تقاسمه نزهته، تتسلق معه الجبال»[3]

---

[1]_ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك،ص61.
[2]_المصدر نفسه، ص نفسها.
[3]_ م نفسه، ص63.

وعندما يصل ويجلس تحت شجرة يأخذ نايه المعلق إلى ظهر برنسه، ويشرع بالغناء، غناء كأنه

نواح.

والدة هالة:

شت فاجعة نتيجة الحرب الأهلية قبل ثلاثين سنة في سنة 1982م، في زمن الرئيس **حافظ الأسد،** غادرت وهي صبية مع والدتها وإخوتها في حماه، لتقيم لدى أخوالها في حلب، فما عادوا يستطيعون العيش في بيت ذبح فيه والدهم، وهم مختبئون تحت الأسرة، هذه الأم تزوجت الجزائري قبل ثلاثين سنة وهربت إلى أبعد مكان عن رائحة الموت، إلى الجزائر واستقرت في

كن الموت عاد بالأم هاربة مرة أخرى من حيث جاءت، الموت كان ينتظرها في سيناريو آخر هذه المرة، ليس من الجيش الذي يقتل الأبرياء بشبهة إسلامهم، بل من الإرهابيين الذين يقتلون الناس بذريعة أنهم أقل إسلاما مما يجب، ولذلك قتل زوجها وابنها **علاء**.

علاء:

لم يكن منتميا لأي اتجاه كان يكره أصحاب البزات وأصحاب اللحى بالتساوي، وقضى عمره مختطفا بينهما بالتناوب، وجد نفسه خطأ في كل تصفية حساب، يحتاج للحيته حينا ليثبت

لهؤلاء تقواه، ويحتاج إلى حلقها ليثبت للآخرين براءته، حاجة الضحية إلى دمها ليصدقها القتلة، انتهى به الأمر أن أصبح ضدهما معا أدرك متأخرا أن اللعبة أكبر مما تبدو، أصر على دخول جامعة قسنطينة وهي جامعة إسلامية تعتبر من وجهة نظر الرواية «معبرا لكل الفتن»[1]، مع أن أمه لم ترتح لقراره، قبل شهرين من انتهاء العام الدراسي «حضر رجال الأمن للجامعة واقتادوه مع اثنين آخرين»[2] سجن في معتقلات الصحراء التي تضم عشرات الآلاف من المشتبه بهم نمع بينهم الكثير من الأبرياء، «وجد علاء نفسه متعاطفا مع الأسرى بعدما رآه من مظالم وتعذيب، وما عاشه من قهر وهو يحاول إثبات براءته، بعد خمسة أشهر أطلق سراحه»[3]، لم يبق مع أهله سوى شهرين، التحق بالجبال ليضع خبرته في إسعاف إخوته الذين أقنعوه أن ما حدث معه من مصائب بسبب ابتعاده عن الإسلام، قضى معهم سنتين ولما طلب منهم السماح له بالعودة، قرروا أن يختبروه إن كان قد اعتنق الجهاد حقا أم أنه مجرد جاسوس أرسله الجيش، وكان اختبارهم له أن طلبوا منه أن يقتل والده المغني للتخلص من مزامير الشيطان، ولكنه أبى وطلب البقاء معهم شرط ألا يقتلوا والده، إلا أنهم أرسلوا من يقضي عليه، وبعد رجوعه تائبا من جبل في إطار قانون العفو والمصالحة الوطنية، وصل لأهله نصف مجنون من هول ما رأى

1_ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص68.

2_ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص69.

3_ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

من طرق التعذيب، وقد بقي بنظر الإرهابيين الموجودين في الجبال خائنا من الممكن أن يشي

بأمكنتهم للجيش، فأرسلوا من يصفيه بعد شهرين من وجوده مع أهله.

نجلاء:

ابنة خالة **هالة**، كانت غالبا ما تساعدها في اختيار ملابسها وتحكي لها عن أسرارها فتحفظها وتنصحها، كانت والدتها تريد تزويج **علاء بنجلاء**، وتقول إنهما خلقا لبعض حتى في

ب اسميهما، وأنهما ما شاء الله الاثنين "حلوين"، وكانت تغريها بوسامته وأخلاقه «أمها كانت تريد تز ج علاء بنجلاء. تقول إنهما خلقا لبعض حتى في تقارب اسميهما وأنهما ما شاء الله الاثنين"حلوين". أليست ابنة خالته؟ ثم تحاول إغراء نجلاء بأخلاقه " يقبرني شو طيب وشو عاقل ها الولد"»[1].

الشخصيات الهامشية:

عم هالة:

[1] _ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص68.

كان يعيش في فرنسا ويرفض أن تغني «متهما إياها بأنها تدنس شرف العائلة، لكونها لم تجد رجلا يتحكم بها»[1]، «عمها سافر في السبعينات للعمل في فرنسا، وعندما عاد للجزائر ليتقاعد، بدا وكأنه كل تلك السنين في أوربا لم تترك أثرا في عقليته، فجأة طالت لحيته، وتغيرت لغته، واعتمد لباسا يقارب زي الأفغان، وأصبح لا يتر: على بيتهم. ودون أن يعلن ذلك، كان واضحا أنه يرى في احتراف أخيه للغناء ارتكابا لفعل مستهجن يقارب الحرام»[2]. كانت تخفي عنه عود والدها لأنه لو تمكن منه سيعتبره أداة شيطانية وكسره ثواب.

عز الدين الجزائري:

يعمل في حقوق الإنسان «أعمل في الأمم المتحدة»[3]، وهو الذي التقت به **هالة** في باريس عند مدخل الفندق وعرفها به صديقه **كمال الساري** الذي التقت به في المطار «عرفها بصديقه **عز الدين**.. مد الرجل يده يصافحها بحرارة. قال بالفرنسية: سمعت عنك كثيرا..يسعدني ، ألتقي بك _ واصل بلهجة جزائرية محببة إلى قلبها_ يعطيك الصحة يا الفحلة متاعنا»[4]، في لقائهما الأول لم يطلب منها رقم هاتفها وأخبرها بأن يدع لقاؤهما على الأيام والصدف وهذا بلا ما حدث حيث التقت به مرة أخرى ودون موعد «كانت تهم بمغادرة القاعة عندما وجدت

---

[1]_ المصدر نفسه، ص60.

[2]_ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك ، ص61.

[3]_ المصدر نفسه، ص258.

[4]_ م نفسه، ص257.

نفسها عند الباب، أمام ذلك الجزائري الذي التقت به برفقة الرجل الآخر في الفندق. نسيت اسمه لكامل، لكنها تذكرت تماما ملامحه وطلته الفارغة، لعل اسمه **عز الدين**. غمرته سعادة عارمة و يراها، أما هي فسعدت لأنه منحها فرصة البقاء، في حيز نظر رجل وحده يعنيها. قال بالفرنسية: أما قلت لك لا تعطيني رقم هاتفك.. أثق أننا سنلتقي»[1]، كان عزالدين منتقلا بين جنيف والعراق «مازلت بين جنيف والعراق»[2] فهو يعمل كناشط للمدافعة عن حقوق الإنسان ندم لسوريا من اجل قضايا اللاجئين العراقيين فيها « ضرت لأتابع موضوع اللاجئين العراقيين. ما كان يمكن أن أكون هنا لولا أن سورية تستقبل مليون ونصف المليون لاجئ عراقي»[3]. لقد كان **عز الدين وجه سعد على هالة** وصفقة رابحة من خلال عرضه عليها أن تشارك في حفل عالمي في ميونيخ «أرى في المشروع الذي أعرضه عليك فرصة لبداية شهرة عالمية. نعد لحفل كبير يقيمه نجوم عالميون، وأريدك أن تشاركي فيه، سيعود ريعه لدعم اللاجئين العراقيين، فنحن على أبواب الشتاء وعشرات الآلاف يعيشون في الخيمات، سيكون الحفل في ميونيخ وينقل مباشرة من خلال عدة فضائيات أجنبية»[4]، كان متواضعا ولديه شموخ رجل يعتمد عليه كسند في الحياة «أحبت رجولته الشامخة في تواضعها الجميل»[5].

---

[1]_م ن، ص300.

[2]_ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك ، ص320.

[3]_ المصدر نفسه، ص 321.

[4]_ م نفسه، ص 322.

[5]_م ن، ص323.

سهى بشارة:

لمقاومة اللبنانية التي ساقها الإسرائيليون إلى ساحة الإعدام، «أوهموها أنهم سيعدمونها، قيدوا يديها ورجليها وصوبوا فوهة المسدس إلى رأسها وسألوها عن أمنيتها الأخيرة في الحياة، ردت "أريد أن أغني"»[1] وراح صوتها يترنم بموال جبلي أشبعوها ضربا وعادوا بها إلى الزنزانة، واصلت الغناء وعلى مدى أعوام، «اعتاد أسرى سجن الخيام سماع غنائها، صوتها البعيد الواهن، القادم من خلف قضبان زنزانتها أبقاهم أشداء، فمن يغني قد هزم خوفه... إنه إنسان حر»[2].

زوجة طلال:

هي فتاة لبنانية جميلة كان تدرس في الجامعة اختصاص حقوق وكان حلمها العمل في المسرح، أنيقة لافتة للانتباه تدرس في بلاد السامبا التقى بها **طلال** في مطعمه الذي كان أمام الحي الجامعي «وحين افتتح بعد خمس سنوات مطعمه الثالث في ذلك الحي الجامعي، لمح في إحدى زياراته تلك الفتاة اللبنانية اللافتة الجمال تتردد على مطعمه. كانت تدرس الحقوق وتحلم في الواقع أن تعمل في المسرح. فتاة أنيقة رصينة في بلاد السامبا.. إنه شيء نادر»[3].

---

[1] _ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص76.
[2] _ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3] _م نفسه، ص148.

كانت هاته الفتاة من عائلة ثرية وعريقة جدا ورغم ذلك استطاع **طلال** الحصول عليها كزوجة وايقاعها في شباكه « كان يدري بعد أول موعد جمع بينهما، أنها برغم الاسم العائلي الكبير ذي تحمله، ستكون له وستحمل اسمه»[1]، وكانت هي الفتاة الوحيدة لدى والدها بين شابين حيث عارض والدها زواجها من **طلال** لأنها كانت في العشرين من عمرها ورأى أنها لا تدري ما تفعل وخوفا على ابنته الوحيدة أن تندم فيما بعد بسب قرار تسرعت في اتخاذه «حارب والدها هذا الزواج بما استطاع من إغراءات، ثم من تهديدات، لاعتقاده أن فتاة في العشرين من عمرها غير مؤهلة لاختيار مستقبلها.. ولأنها البنت الوحيدة بين شابين، ولا يريد أن يراها تتعذب مدى حياتها، بسبب خطأ اقترفته في شبابها»[2]، لكن والدها فيما بعد وافق على زواجها من **طلال** لأنه أعجب بحماسه وشعلة شبابه الجامحة للأفضل وربما خوفا على ابنته أن تأتيه بِجل أقل مستوى من هذا في وقت تعددت فيه الأجناس والإغراءات «ثم استسلم لرغبتها حين رأى في ذلك الفتى المتقد ذكاءا وطموحا، والمتمتع بأخلاق عربية عالية ما يطمئنه، فأكثر ما كان يخشاه في بلد قائم على خليط من الأجناس أن تأتيه ابنته يوما برجل من مشردي التاريخ أو الجغرافية»[3].

---

[1]_ م ن، الصفحة نفسها.

[2]_أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص149.

[3]_المصدر نفسه، ص14.

الفصل الثاني

بنيـة الزمن الروائـي

المبحث الأول

مفهوم الزمن الروائي



يعد الزمن أحد المفاهيم الفلسفية التي أولاها كثير من الفلاسفة والمفكرين والنقاد اهتماما خاصا، قصد الكشف عن كنه هذه الظاهرة التي لا لون لها ولا شكل، على الرغم من شعورنا بها وفعلها فينا وفي الأشياء من حولنا فهو – الزمن – بحسب قول **بيرسي لوبوك** «ينساب برشاقة وصمت في حين ينهمك الرجال والنساء في الحديث والعمل، وينسون الزمن، ذلك الذي نقرأه في وجوههم وحركاتهم وفي التغير الذي يصيب جوهر أفكارهم، بينما هم فقط يستفيقون في اكتشاف صيرورة الزمن في وقت يكون قد مضى منه أفضله»[1] . يقودنا هذا التصور إلى القول بأن معضلة الزمن الحقيقية تكمن في وضعه بين حدي العدم / الوجود، لقد ظلت هذه المعضلة تتحكم في رؤيته وتصوره وجعلته من أدق المفاهيم الفلسفية وأكثرها تعقيدا.

ولقد حقق النص الروائي كفاءة في التقرب من الزمن وتطويعه، فشكل أحد البنى الأساسية التي تسهم في تشييد معماره فنيا وجماليا، وتعود بداية الاهتمام بعنصر الزمن وكيفية تعامل النقد الروائي معه إلى الشكلانيين الروس، الذين بنوا تصورهم انطلاقا من التمييز بين ما أسماه **توماشفسكي** المتن الحكائي والمبنى«Sujet/Fable » حيث يقول: «إننا نسمي متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل... وفي مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا»[2] .

[1] _بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، بغداد 1972، ص56.

[2] _توماشفسكي، نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1982، ص180.

تظهر العلاقة الزمنية بين طرفي هذه الثنائية في أي نص روائي، بحيث يمنح المتن الحكائي مجموعة من الأحداث تتلاحق على محور الزمن تلاحقا خطيا، إذ لا يلجأ الراوي في أي موضع من القصة إلى تشظي النسق الأفقي للزمن، فضلا إلى الوقائع التي ترتبط فيما بينها ارتباط السبب بالنتيجة، في حين يسعى المبنى الحكائي لإعادة إنتاج القصة وتشكيلها فنيا.

وانطلاقا من تصور الشكلانيين الذي يعتمد على مبدأ الثنائية الزمنية، طرح **تودوروف** تصوره حول الزمن الروائي مميزا فيه بين زمنيين هما: (زمن القصة / زمن الخطاب)، إذ يقول: « زمن الخطاب هو: بمعنى من المعاني زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها بعد الآخر (...) غير أن ما يحصل، في أغلب الأحيان هو أن المؤلف لا يحاول الرجوع إلى هذا التتالي الطبيعي لكونه يستخدم التحريف الزمني لأغراض جمالية »[1] .

إن بعثرة النظام الطبيعي للزمن يتجاوز المستوى اللغوي إلى المستوى الجمالي، وذلك عند تلامس زمن القصة بزمن الخطاب، اللذين يؤديان بالضرورة إلى انحرافات زمنية من شأنها إنتاج إيقاعات فنية وجمالية يتمخض بموجبها نص متميز.

ولتعميق هذا المفهوم (زمن القصة / زمن الخطاب) وتدعيمه، يواصل **تودوروف** قوله

---

[1]_ ت. تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سحبان، فؤاد صفا، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد 8_9، 1988، ص42.

مستندا إلى نصوص الشكلانيين: «كان الشكلانيون الروس يرون في التحريف الزمني سمة الخطاب الوحيدة المميزة له عن القصة»[1] . ويضع نفسه موضع الناقد المعارض ويواصل قائلا: «إنهم يهملون السرد من حيث هو قصة، ولم يكونوا يهتمون سوى بالسرد من حيث هو خطاب»[2] .

---

[1] _ ت. تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ص42.

[2] _ المرجع نفسه، ص44.

المبحث الثاني

أشكال الزمن الروائي

لقد ظل تودوروف وفيا لثنائية (زمن القصة / زمن الخطاب) معارضا بذلك الشكلانيين الروس، الذين أولوا الأهمية لزمن الخطاب، دون زمن القصة، وبذلك استطاع أن يحقق استقلالية تصوره الثنائي للزمن، انطلاقا من أن السرد أشد تعقيدا، بحيث يشمل قصصا كثيرة.

ووضع هذه القصص بعضها بالنسبة لبعض أو ترتيبها يكشف لنا مظهرا آخر من مظاهر السرد[1] التي حددها وفقا للعلاقة بين (زمن القصة / زمن الخطاب) بثلاثة أشكال هي:

1_التسلسل Enchaînement :

يحدد التسلسل الزمني بسرد مجموعة من القصص المتصلة فيما بينها، وهو ما يوضحه **تودوروف** قائلا:«فبعد الانتهاء من القصة الأولى، يتم الشروع في القصة الثانية، وما يضمن الوحدة في هذه الحالة، هو التشابه في بناء كل قصة»[2] .

2-التضمين Enchâssement :

إن التضمين وفق تصور **تودوروف** «هو إدخال قصة في قصة أخرى، وعلى هذا النحو فإن جميع الحكايات في ألف ليلة وليلة توجد متضمنة في الحكاية التي تدور حول شهرزاد»[3] .

---

[1]_ ينظر، ت. تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ص43.

[2]_المرجع نفسه، ص43.

3_ م نفسه، الصفحة نفسها.

3_التناوب Alternance :

يختلف التناوب عن الشكلين السابقين، فهو في رأي **تودوروف:** «يقوم على حكاية قصتين في آن واحد بالتناوب، أي بإيقاف إحداهما طورا، والأخرى طورا آخر، ومتابعة إحداهما عند الإيقاف اللاحق للأخرى»[1] .

لا شك أن **تودوروف** التزم في تقسيمه للزمن بالحدود الداخلية للنص الروائي، دون الإحالة على السياقات الخارجية، التي تسهم في بلورة مفهوم الزمن، وحركته داخل الرواية وبالتالي هل الزمن بنظمه وقواعده البنائية، يبقى نسقا مغلقا ؟.

إن السياق الزمني الذي أنتج خلاله النص، أو المرحلة الزمنية التي يتعانق فيها القارئ مع النص لا تقل أهمية عن دور الأزمنة الداخلية، في إضاءة مفهوم الزمن، وتقريبه للأذهان، لذلك نجد كلا من Todorovو Ducrot يبديان اهتماما بالزمن الدلالي في قولهما: «**إنه بجانب الأزمنة الداخلية** Internes، توجد أيضا أزمنة خارجية Externes يدخل معها النص في علاقة، وهي زمن الكاتب Le temps de l'écrivai ، زمن القارئ Le temps de lecteur وأخيرا الزمن التاريخي Le temps historique»[2].

1_ت. تودوروف ، مقولات السرد الأدبي، ص44.

2_ T. Todorov, et O.Ducrot: Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage ed: Seuil, paris,1972 P: 400.

و على الرغم من أن التفاعلات المتبادلة بين كل الأزمنة هي التي تحدد في النهاية الإشكالية الزمنية للنص السردي، فإن للزمن الداخلي الأهمية القصوى في بنية النص السردي ومنحه القدرة على التفاعل بين مختلف البنيات المشكلة للنص.

ولا يشذ **جيرار جينيت** عن مبدأ الثنائية الشكلانية، إذ أولى أهمية خاصة للزمن في كتابه (Figure III) الذي تعرض فيه بالدرس والتحليل للنص الروائي من خلال ثلاثة مستويات، حاز المستوى الزمني على ثلثي الكتاب. لقد انطلق **جيرار جينيت** من مقولة **كريستيان ميتز** ليؤكد من خلالها أن «الحكاية مقطوعة زمنية مرتين: فهناك زمن الشيء المروي، وزمن الحكاية، زمن الدال وزمن المدلول»[1]. ويلاحظ أن الثنائية الزمنية الموضوعة بهذا الترتيب سمة تميز الفنون الأدبية، كالسينما، الحكاية الشفوية، الملحمة المسرح، «غير أن الحكاية الأدبية المكتوبة ذات وضع من الصعب الإحاطة به. فهي كالحكاية الشفوية أو السينمائية لا يمكن استهلاكها، وبالتالي تحقيقها، إلا في زمن القراءة (...) فالنص السردي ككل نص آخر، ليست له من زمنية أخرى غير تلك التي يستعيرها كنائيا من قراءته الخاصة»[2].

يحدد **جينيت** وفق هذا التصور نوعية العلاقة القائمة بين (زمن القصة / زمن الحكاية) بحسب علاقات (الترتيب، المدة، التكرار، أو التواتر) ففيما يخص العلاقة الأولى نجد الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة، وصيغة تمثله في الحكاية، الناتج عن تفاعلهما، إحدى

---

[1]_(13) G. Genette. Figures. ed. du seuil. 1972. P: 77. 78.

[2]_جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط1، 1997، ص45، 46.

المفارقات الزمنية المشكلة لمصطلحين يحددهما **جينيت** بقوله: «ندل بمصطلح استباق على كل حركة سردية على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما، وندل بمصطلح استرجاع على كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة، ونحتفظ بمصطلح المفارقة الزمنية للدلالة على أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين»[1].

وفي تعرضه للمفارقة الزمنية أبرز إمكانية «الذهاب في الماضي، أو المستقبل، بعيدا كثيرا، أو قليلا عن اللحظة الحاضرة. (أي لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية، لتخلي المكان للمفارقة الزمنية). سنسمي هذه المسافة الزمنية مدى المفارق Portée، ويمكن للمفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرا، أو قليلا، وهذا ما نسميه سعتها Amplitude»[2].

أما العلاقة الثانية (المدة) فتختص بالمقارنة بين «المدة المتغيرة لهذه الأحداث، أو المقاطع القصصية والمدة الكاذبة (طول النص) لروايتها في الحكاية»[3]. ومن هذه المقارنة يمكننا تحديد الأشكال التالية:

1- .الوقفة الوصفيةPause : «زح = ن، زق 0 = إذن : زح∞ > زق

2-المشهد Scène : زح = زق

 3-المجمل Sommaire : . زح < زق

[1]_ جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص51.

[2]_المرجع نفسه، ص 59.

[3]_م نفسه، ص46.

4–الحذفEllipse : زح0 = ، زق = ن، إذن، زح∞ > زق»[1] .

وأما العلاقة الثالثة التواتر Fréquence فتتضمن دراسة درجة تكرار الأحداث، والمواقف والأقوال بين القصة والحكاية[2]، ومن هذه العلاقة يمكن تحديد الصيغ التالية:

1–السرد المفرد: ويكون بأن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة.

2–السرد التكراري: ويكون بأن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة.

3–السرد الترددي: ويحصل عندما يروى مرة واحدة ما وقع مرات لانهائية[3].

مما لا شك فيه أن التصورات النقدية التي أفرزها النقد الغربي – حول هذه البنيات الزمنية والكيفيات التي تعامل معها النص السردي دلاليا وجماليا – قد وجدت صداها لدى النقاد العرب حيث تبناها كثير منهم واختبر فاعليتها على النص الروائي العربي.

تطرح **سيزا أحمد قاسم** في دراستها للزمن منهجية تجمع بين أزمنة الأفعال وترتيبها، والبنية الزمنية للنص الروائي كما حددها **جيرار جينيت،** كما تقسم الزمن الإنساني إلى قسمين: الأول داخلي خاص بالإنسان، وهو كامن فيه، والثاني زمن خارجي حيث تقول: «وفي دراستنا لطبيعة الأدب من زاوية الزمن نعتمد على هذا فنسمي الأول الزمن النفسي أو الزمن الداخلي.

1_جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص109 .يرمز(زح) إلى زمن الحكاية، أما الرمز (زق) فيعني زمن القصة، بينما العلامتان(<،>) فتدلان (∞) تعني اللانهائية.وبذلك نحصل على العلاقات التالية: الوقفة.مساحة زمن الحكاية =∞، زمن القصة =0 إذن مساحة زمن الحكاية ∞> من المدة الزمنية للقصة،المشهد: مساحة زمن الحكاية = زمن القصة، المجمل: مساحة زمن الحكاية < من زمن القصة، الحذف: مساحة زمن الحكاية =0 زمن القصة=∞ إذن مساحة زمن الحكاية<∞ من زمن القصة.

[2]_ ينظر، المرجع نفسه،ص129.

[3]_ينظر، م نفسه، ص 130، 131، 132.

والثاني الزمن الطبيعي أو الزمن الخارجي. ولا شك أن هذين المفهومين يمثلان بعدي البناء الروائي في هيكله الزمني»[1].

إن التمييز بين الزمنين لا يعني تعارضهما، بل لكل زمن فضاؤه وخصوصيته، فما الزمن الأول إلا صورة باطنية للشخصيات، ولذكرياتها وأحلامها أما الزمن الطبيعي فيتجسد بشكل أساسي بين ثنايا النصوص الروائية عبر الزمن الكوني و الزمن التاريخي الذي يخفي وراءه كيفية صياغة الكاتب له واتخاذه مرجعا لعالمه التخييلي، والمعبر عن إيديولوجيته.

أما **سعيد يقطين** فيقترح تقسيما ثلاثيا للزمن الروائي إذ يقول: «بالنسبة لنا سننطلق في تقسيمات الزمن الروائي إلى ثلاثة أقسام : زمن القصة، وزمن الخطاب، وزمن النص. يظهر لنا الأول في زمن المادة الحكائية (...) سواء كان مسجلا أو غير مسجل كرونولوجيا أو تاريخيا. ونقصد بزمن الخطاب تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته، وفق منظور خطابي متميز (...) أما زمن النص فيبدو لنا في كونه مرتبطا بزمن القراءة، في علاقة ذلك بتزمين زمن الخطاب في النص، أي بإنتاجية النص في محيط سوسيو- لساني معين»[2].

ينسجم هذا الطرح – في جانب منه – مع طروحات كل من **تودوروف** و**جينيت** التي وإن أسهمت في فتح أفق إجرائي جديد لرصد الزمن، وتقنيته في بناء هيكل الرواية، فإنها بقيت

---

[1]_سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلا ثية نجيب محفوظ، ص45.

[2]_ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن_ السرد _ التبئير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص89.

بعيدة عن إمساك المستوى الدلالي، الذي يتطلب وضع الزمن في سياق الحياة الإنسانية، واعتبار النص الأدبي قيمة غير جاهزة تملك قابلية الانفتاح على الآخر.

ويذهب **حسن بحراوي** إلى القول بأن: «الثنائية الزمنية التي تكشف لنا عن التعارض بين زمن القصة وزمن الحكي يمكن اعتبارها، مع جينيت، أهم ما يميز السرد الأدبي من حيث مستويات إعداده الجمالي، عن غيره من أنواع السرد الأخرى»[1].

إن غاية ما سعى إليه **حسن بحراوي** هو استيعاب الأدوات الإجرائية قصد مقاربة الزمن السردي، وتحليل أفضل للعلاقات الزمنية التي تنظم النص الروائي، لذا ركز على حركتي (الترتيب والمدة) كاشف عن مقدار ذلك التفاوت الحاصل بينهما، وما ينتج عنهما من تحريفات زمنية، تلبي بواعث جمالية وبنائية للنص الروائي.

إن التشكيل الزمني في الرواية هو تشكيل مزدوج، يجمع بين عنصرين أساسيين هما: الزمن التاريخي والزمن الفني التخييلي، فالزمن الأول يشكل خارج المسار الزمني للمادة الحكائية معالم ثابتة تحيل القارئ على وقائع وأحداث محددة، يحاول النص ترهينها، أما الزمن التخييلي فإنه يمنح للتاريخ تصورات ورؤى تتحدد وفق منظور التجربة الإنسانية التي تعايش زمنا كونيا يتماهى والزمن التاريخي ذلك أن الروائي لا يمكنه أن يتقيد بأزمنة ثابتة كما يفعل المؤرخ، فالتجربة الإنسانية لها حضورها سواء من خلال الزمن المعيشي (الكوني)، أو الزمن النفسي،

---

[1] ـ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص117.

ولعل هذا التمازج بين الزمن التاريخي والزمن الفني (المؤسلب) هو الذي يخلق هوية النص الناتجة عن تفاعلهما.

المبحث الثالث

الزمن في رواية الأسود يليق بك

الترتيب الزمني L'ordre temporel:

لا شك أن الترتيب الزمني في رواية ما، لا ينطبق – بالضرورة – مع أحداثها، من حيث التتابع ولو حاول الروائي احترام هذا الترتيب، إذ يتعلق الأمر «بمقارنة نظام ترتيب الأحداث، المقاطع الزمنية في الخطاب السردي، بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، (...) فعندما يستهل مقطع سردي بإشارة مثل: (قبل ذلك بثلاثة) أشهر فعلينا أن نعرف في الوقت نفسه هل جاء هذا المشهد بعد في الحكاية وهل كان مفترضا أن يكون قد جاء قبل في القصة»[1] .

إن صلة التقابل بين زمن القصة وزمن الحكاية قد أكد عليها **جينيت**، واعتبرها «أساسية ـص السردي، وإلغاء هذه الصلة بإقصاء أحد طرفيها، ليست اقتصارا على النص، بل هو ـبكل بساطة_ قتل له»[2] .

وانطلاقا من المدونة الروائية (الأسود يليق بك)، سنحاول الكشف عن مختلف الانحرافات الزمنية التي ينتجها عدم التوافق بين زمن يخضع لمنطق السببية التي هي قانون طبيعي، وزمن يحاول بعثرة الأحداث نفسها ليعيد صياغتها جماليا، فينتج معمارا فنيا يصر من خلاله في أكثر ن موضع على منح القارئ بعض القرائن الزمنية، التي تسهم في إضاءة التشكيل الزمني للرواية، كما سيتضح، من خلال العناصر الزمنية التالية:

[1] _جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص47.

[2] _المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

1_ الإسترجاع:

تقيم النصوص الروائية علاقة خاصة تربطها بالاسترجاع، وتتسم هذه العلاقة بمجموعة من القيم الجمالية التي تشكل نص الرواية. ويعتبر **جيرار جينيت** الاسترجاع «بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى (...) ونطلق من الآن، تسمية الحكاية الأولى على المستوى الزمني للحكاية الذي بالقياس إليه تتحدد مفارقة زمنية بصفتها كذلك»[1].

وهذا الاسترجاع يكون على أنواع ثلاثة: داخلي، خارجي، مختلط.

أ_ **الاسترجاع الخارجي**: يفسره **جينيت** على أنه مقاطع استرجاعية تعود بالذاكرة إلى ماقبل بداية الرواية.

ب_ **الاسترجاع الداخلي**: هو خلافا للاسترجاع الأول، حيث تقع الأحداث ضمن الإطار الزمني المحكي الأول.

ج_ **الاسترجاع المختلط**: وهو الذي يجمع بين الاسترجاع الخارجي والداخلي، ويقصدبه مختلف التمفصلات الزمنية والحدثية التي تنطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق المحكي الأول تم تمتد حركة السرد حتى تنظم إلى منطلق المحكي الأول وتتعداه.

ومن هذا المنطلق سنحاول تعميق هذه الانحرافات الزمنية بالقراءة والتحليل، انطلاقا من نص رواية (الأسود يليق بك).

---

[1]_جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 60.

الاسترجاع الخارجي:

تتناول الاسترجاعات الخارجية وفق تصور **جينيت** «مضمونا قصصيا مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى، إنها تتناول _بكيفية كلاسيكية جدا_ شخصية يتم إدخالها حديثا ويريد السارد إضاءة سوابقها»[1].

تصوّر لنا (الأسود يليق بك) حكاية فتاة جزائرية لم تتجاوز السابعة والعشرين، أرهقتها ذكريات الماضي الأليمة التي اغتالت أقرب الناس إليها في فترة ما يعرف بالعشرية السوداء، وما عرفت به من قتل وسفك لدماء الأبرياء، ويبدو أن لعنة القتل وراثية في عائلتها فهي تمتد من مقتل جدها والد أمها قبل ثلاثين سنة، حيث تصور الروائية تأثر والدتها بهذا الفاجعة التي ألمت بها ويتضح ذلك من خلال المقطع التالي:

«لقد عاشت أمها الفاجعة نفسها في سنة 1982، يوم غادرت وهي صبيّة مع والدتها وإخوتها حماه، لتقيم لدى أخوالها في حلب، ما استطاعوا العيش في بيت ذبح فيه والدهم، وهم مختبئون تحت الأسرة. سمعوا صوته وهو يستجدي قتلته، ثم شهقة موته وصوت ارتطام جسده بالأرض، عندما غادروا مخابئهم بعد وقت، كان أرضا وسط بركة دم، رأسه شبه مفصول عن جسده، يته مخضبة بدمه كانت لحيته هي شبهته، فقد دخل الجيش إلى حماه لينظفها من

[1] _جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 61.

الإسلاميين، فمحاها من الوجود»[1]. هذا المقطع الاسترجاعي أفاد الراوية في أن تصف الأحداث التي مرت بها سوريا آنذاك حيث كانت مدينة حماة تعيش مسلسل قتل تتضاعف ضحاياه في ليلة حتى جفت الدموع من كثرة القتل وسيتضح ذلك من خلال هذا المقطع الاسترجاعي، «الأكثر ألما رجلا في مقامه دفن سرا، كما يدفن قطاع الطرق على عجل، رقم بين الأرقام. لا أحد مشى في جنازته، ولا أحدى عزّى فيه. كانت حماه الورعة التقية، تدفن ثلاثين ألف قتيل في بضعة أيام، بعضهم دفن الوديعة في جنح الظلام. كان ثمة زحمة موت، لذا لم يحظ الراحلين بدمع كثير. وحدهم الموتى كانوا يمشون في جنازات بعضهم»[2].

الاسترجاع الداخلي:

يتوقف فيه تنامي السرد صعودا من الحاضر نحو المستقبل، ليعود بذاكرته إلى الماضي فالاسترجاع _مثلي القصة[3]_ يكون حقله الزمني متضمنا في الحقل الزمني للحكاية الأولى[4]. ومن أمثلة الاسترجاع الداخلي سرد قصة علاء في مراحل مختلفة وأول استرجاع لقصته وهو في الجامعة وكيف تم اعتقاله، وذلك ما استرجعته هالة، «ثم حدث على أيام الرئيس بوضياف، قامت السلطات بمداهمة الجامعة، وإلقاء القبض على العشرات الإسلاميين، وإرسالهم إلى

---

[1]_ أحلام مستغانمي ، الأسود يليق بك، ص194.

[2]_ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]_(مثلي القصة) يقابله (غيري القصة)، فالأول هو المقاطع الاسترتيجية التي تأتي ضمن المسار الزمني للحكاية الأولى، و(غيري القصة) وهو المقاطع الاسترجاعية التي تحدد زمنيا خارج حدود الحكاية الأولى.

[4]_ جبرار جينيت، خطاب الحكاية، ص61.

تقلات الصحراء بعد أن ضاقت المدن بمساجينها. عندما قرر علاء أن يترك الجامعة حال تقديمه امتحانات آخر السنة، استجابة لإلحاح أمه، على أن يسافر لاحقا إلى العاصمة لمواصلة دراسته هناك. كان يفصله عن الامتحانات شهران، لكن القدر كان أسرع منه، ما مرّ أسبوع حتى حضر إ ى الجامعة رجال الأمن، واقتادوه مع اثنين آخرين»[1]. ومن هنا تغير مسار أحداث حياة علاء ليصبح غارقا في مأساة لم تخطر له يوما على باله، فبين ليلة وضحاها وجد نفسه أسيرا في احدى معتقلات الصحراء وهنا كانت نقطة تغير حياته التي قلبتها رأسا على عقب، «وجد علاء نفسه متعاطفا مع الأسرى، بعدما رآه من مظالم وتعذيب، وما عاشه من قهر وهو يحاول عبثا إثبات براءته، بعد خمسة أشهر أطلق سراحه، لم يقم بين أهله أكثر من بضعة أسابيع، كان ثمة في كل حي شبكات تجنيد، كما شبكات لاختطاف الأطباء والتقنيين وكل من يحتاج الإرهابيون إلى مهارته. أقنعوه بأن يلتحق بالجبال، ليضع خبرته في إسعاف "الإخوة" هناك ومعالجة جرحاهم»[2]. هكذا استرجعت هالة مقطع من قصة أخيها علاء قبل أن تنام، « اولت أن تخرج أخاها من تفكيرها قبل النوم»[3]. حيث كانت استرجاعاتها متفرقة في أطراف الرواية، ودت استرجاع ذكريات موت أخيها المؤلمة في بيت عمها عندما سألتها زوجة عمها عن موت علاء، « الأن هي تروي، بنبرة عادية قصة حدثت قبل سنتين، لشاب

---

[1] _ أحلام مستغانمي ، الأسود يليق بك، ص68و69.

[2] _ المصدر نفسه، ص69.

[3] _ م نفسه، ص70.

جميل، كما أولئك الذين يشتهيهم الموت..كان أخاها الوحيد»[1] . في كل مرة تباغتها ذكريات أخيها المؤلمة والقاسية تداهمها ـأة دون سابق إنذار، فهالة استرجاعتها لم تكن متسلسلة ففي ل مرة تسترجع جزءا من قصة أخيـ علاء وهذه المرة كانت هدى السبب برجوع هالة لذكرياتها، «ـات يوم نادتها على عجل، لتشاهد شيئا على التلفزيون. توقعت أن يكون خبرا ما. لكن الخبر كان..أن هدى من تقدم نشرة الأخبار على قناة الجزيرة. كانت تتحدث عن سجن أبو غريب، وفضيحة تعذيب الجيش الأمريكي للأسرى العراقيين. لم تلتقط إلا جملها الأولى. أخذتها المفاجأة بعيدا. فلا يمكن لوجدانها أن يفصل بين هدى وعلاء. لقد جاء إلى العالم ليحب هذا الفتاة.. ويمضي»[2].

الاسترجاع المختلط:

إن الاسترجاع المختلط أقل تواترا من الصنفين السابقين، ويسمى مختلطا لكونه يجمع بين الاسترجاع الخارجي والاسترجاع الداخلي، حيث « د عروقه إلى زمن سابق على زمن انطلاق القص يروح صاعدا باتجاه الحاضر يتجاوزه ويستغرق فترة منه، وينتهي حيث قطع القص»[3] . واجهت **هالة** في باريس ذكرياتها المؤلمة ورجعت بها الذاكرة لخمس سنوات من قبل يوم زارتها وكانت سعيدة مع أبيها وأخيها وكان في استقبالها عمها«في مدينة زارتها قبل

1_ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك ، ص87.

2_ المصدر نفسه، ص231.

3_ عبدالوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية، ص85.

خمس سنوات سعيدة وتعود إليها وحيدة»[1]، أما اليوم فهي في هاته البلدة وحيدة أحزنها فراق أخيها وسفرها بدونه، وأسعدها أن عمها غير موجود، «حمدت الله أن يكون عمها الذي استقبلها ي ووالدها وعلاء آنذاك في بيته قد ترك باريس وعاد بعد تقاعده للعيش في الجزائر»[2]، لأن عمها كان متعصبا ومتشددا وكان يتهمها بتدنيس شرف العائلة وذاك ما جعلها تغادر الجزائر، وفي نفس اللحظة أخذتها الذاكرة للثمانينيات يوم سافر والدها لحلب وعاد وقد تعلم الكثير أما عمها الذي غادر في السبعينيات إلى فرنسا عاد معقدا متشددا «في الثمانينيات، قصد والدها حلب لدراسة الموسيقى، فعاد منها بعد سنتين وكأنه تخرج من مدرسة الحياة. بينما كان عمها قد سافر في السبعينيات للعمل في فرنسا، وعندما عاد إلى الجزائر ليتقاعد، بدا وكأن تلك السنين في أوروبا لم تترك أثرا في عقليته. فجأة طالت لحيته، وتغيرت لغته، واعتمد لباسا يقارب زي الأفغان»[3]، وسافرت بها الذكريات الى جدها الذي فقدته ولأيامها الجميلة معه وما كان يرويه لها عن أيام الثورة، «روى لها أنه أثناء حرب التحرير، كان يصعد إلى أبعد مرتفع في الجبل، للقيام بنوبة حراسة للقرية، وعندما يرى من بعيد قوافل (البلاندي) والمدرعات الفرنسية مقبلة، ، منبها أبناء الدشرة لقدوم الفرنسيين، فيتلقف صداه(تراس) في الجبل الآخر، ثم آخر، ويتناقل الرجال النداء عبر الجبال متناوبين على إيصال الخبر إلى كافة الأهالي»[4].

---

[1]_ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 60.

[2]_ المصدر نفسه، ص60.

[3]_ م نفسه، ص61.

[4]_م ن، ص64.

لقد عمقت المقاطع السردية المذكورة سابقا الإحساس بصيرورة الزمن، ويظهر ذلك في التحول من عبارة "في الثمانينيات " و"السبعينيات" و"بدا" وكذلك " أثناء حرب التحرير"، فلفظة "حرب التحرير" تمتد عروقها إلى زمن سابق على نقطة انطلاق القص التي تتدرج ضمن ما بعد انتهاء حرب التحرير وبالضبط في فترة العشرية السوداء التي عرفتها الجزائر، وفي المقابل يكشف الفعل "نامت" عن تجاوز القص لترجع إلى زمن القص وكيف اسقبلتها باريس «نامت متعبة. تمنت لو استقبلتها باريس بالأحضان، لكنها استقبلتها بالأمطار وبباقة ورد تقول " تمنيت أن لا تخسري الرهان"»[1].

ن أي قراءة فاحصة لحركة الاسترجاعات أن تنتج عدة معطيات، منها كثرة الاسترجاعات الداخلية والخارجية في الرواية، حيث تكاد تكون بعض الاسترجاعات قصصا قائمة بذاتها، كاسترجاع قصة الأخ علاء الذي كان عبر صفحات عديدة ومتفرقة في الرواية.

يعد الاستباق أحد المفارقات الزمنية التي تعمد إلى تشظي النسق الأفقي للزمن بوساطة تقديم أحداث زمنية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث.

[1]_ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص66.

الاستباق الخارجي:

تقع الاستباقات الخارجية على مقربة من زمن السرد أو الكتابة، أي «خارج حدود الحقل الزمني للحكاية الأولى. وتكون وظيفتها ختامية في أغلب الأحيان، بما أنها تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية»[1].

ومن الأمثلة التي تضمنتها رواية (الأسود يليق بك)، استباق مستقبل إحدى الشخصيات هي شخصية رئيسية **طلال هاشم**، فبعدما وصفت الكاتبة طريقة تناوله للنساء ومنظار الريبة الذي يطل به على كل الفتيات وحكمه عليهن بالخيانة الأكيدة، تحكم بدورها عليه بأنه سيستمر في شكوكه هذه طوال حياته، كما يتضح في هذا المقطع: « بو نفسه لا يدري لماذا فعل ذلك بكل امرأة أحبها أو توهم حبها. كان يعاني من عجز عاطفي يحول دون تسليم قلبه حقا لامرأة. ربما لم يشف من خيانة المرأة الأولى في حياته، تلك التي تخلت عنه لتتزوج غيره. طوال عمره، سيشك في صدق النساء، وسيتخلى عنهن خشية أن يتخلين عنه. كشهريار، سيقاصصهن عن جريمة لا علم لهن بها»[2]. فالروائية هنا تستند إلى ماضيه الأليم وتعرضه للخيانة لتؤسس رأيها في مستقبله، كما ورد استباق خارجي كذلك عندما روت الكاتبة تخلي **هالة** عن الأسود فكان تخليها عن هذا اللون إعلانا عن تخليها عن كل ما يربطها **بطلال** فقد قال لها يوما: «سأظل

---

[1]_ جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص77.

[2]_أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 145.

تعرف إليك مادام الأسود لونك..أعني لوننا.»[1]، وتخليها عنه لا يتوقف على زمن الرواية فحسب بل كان فراقهما أبديا حسب الرواية فهي تجزم أن ما عاشته معه لن يتكرر أبدا، الأمر ذي يبرز في المقطع التالي: «الأحلام التي تبقى أحلام لا تؤلمنا، نحن لانحزن على شيء ، ولم يحدث، الألم العميق هو على ما حدث مرة واحدة، وما كنا ندري أنه لن يتكرر. الأكثر وجعا ليس ما لم يكن يوما لنا، بل ما امتلكناه برهة من الزمن، وسيظل ينقصنا للأبد. إنه الحنين لما تركناه خلفنا، وسيظل ينقصنا للأبد.»[2]، ولم تورد أي إشارة توحي بأمل لقائهما في المستقبل.

الاستباق الداخلي:

كان أكثر توظيف فالرواية، ويتميز بكونه، «يقع داخل المدى الزمني للمحكي الأول دون أن يتجاوزه»[3]، ومن أمثلة الاستباق الداخلي دعوة طلال هالة للعشاء قالت لها نجلاء «أنت مدعوة ثاء غدا في مطعم على ظهر مركب عائم في النيل»[4]. وهو ما كتبه لها طلال على البطاقة المغمورة بباقة الأزهار، «هل تقبلين دعوتي غدا للعشاء؟ حتما ستتعرفين عليا هذه رة. أنتظرك عند الثامنة مساءا على مركب الباشا.»[5]، وهنا يكون القارئ مجبرا على

[1]_ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص298.
[2]_المصدر نفسه، ص309و 310.
[3]_جيرار جينيت،خطاب الحكاية، ص79.
[4]_ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 114.
[5]_ المصدر نفسه، ص115.

انتظار فعل قبول الدعوة أو رفضها، وهنا يدخل عنصر التوقع الذي يعمد القص إلى خلقه عن طريق مقاطع استباقية، «تؤدي وظيفة الإعلان annonce، تأتي في شكل تلميحات وجيزة، فهي ترجع مقدما إلى حدث سيروى في حينه بتفصيل»[1] .

إن حالة الانتظار هذه قد تطول تبعا للمسافة التي يقطعها القص، ابتداء من موقع الإعلان وانتهاء بمكان تحققه، ذلك المطعم الذي اكتشفت فيه أن من يلاحقها بباقات التوليب منذ أشهر هو نفسه من أجبرها اليوم أن تغني له بمفرده اليوم، وهو يحفز القارئ لمعرفة ردة فعلها إزاء هذه المفاجأة. كما ورد استباق آخر هو الموعد الذي ضربه لها في مطار شارل ديغول وطلبه منها تتعرف عليه وسط الحشود، « غادر لندن بحيث أصل قبلك وأنتظرك هناك عند مخرج الركاب القادمين... أتمنى أن تتعرفي إلي وسط حشود المسافرين.»[2]. هنا تثير الكاتبة في ذهن القارئ العديد من التساؤلات. هل ستتمكن من التعرف إليه؟ هل سيكشف لها نفسه؟ وماذا لو أنها فشلت في الامتحان؟ هل سيصفح عنها؟.. وغيرها من الأسئلة التي لن يعثر لها على إجابة إلا بمتابعة أحداث السرد الذي يستمر عدة صفحات قبل الإعلان عن فشلها في التعرف إليه، «ماكاد بهو المطار أن يفرغ في انتظار وصول الرحلة القادمة حتى رآها تغادر المطار خائبة. عند الحد الفاصل بين الرصة وضياعها..ضاع منها»[3].

---

[1]_ جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص81.
[2]_أحلام مستغانمي، الأسود ليق بك، ص55.
[3]_ المصدر نفسه، ص59.

إن كان الاستباق الداخلي هو إحدى المفارقات الزمنية التي تشكل مهنى من معاني زمن المستقبل، فإنه يعمل من جهة أخرى على تشويش ذهن القارئ وتشويقه لمتابعة السرد بشغف وتلهف، للتمكن من الإجابة على التساؤلات التي تثار في ذهنه كل مرة.

الديمومة La durée:

إن الإشكال المطروح فيما يتعلق بالديمومة يكمن في الإجابة عن السؤال كيف نقيس زمن الحكاية؟ يقول **جينيت:** « ، وقائع الترتيب، أو التواتر، يسهل نقلها دونما ضرر من الصعيد ي للقصة إلى الصعيد المكاني للنص: فالقول إن حادثة (أ) تأتي لعد حادثة (ب)، أو إن حدث (ج) يروى فيه (مرتين) قول بقضيتين معناهما واضح، ويمكن مقارنتهما مقارنة واضحة ت أخرى مثل: إن الحدث (أ) سابق الحدث (ب) في زمن القصة، أو إن الحدث (ج) لا يقع إلا مرة واحدة، ومن ثم فالمقارنة هنا بين الصعيدين شرعية وملائمة، وبالمقابل مقارنة "مدة" حكاية ما بحدة القصة التي ترويها هذه الحكاية عملية أكثر صعوبة، وذلك أن مدة قياس الحكاي رهين بمعرفة المدة التي يقتضيها عبور نص قراءة، غير أن أزمنة القراءة تختلف باختلاف القراءات الفردية»[1].

، زمن المدونة طويل . ا، يتجاوز الزمن النصي الذي لا يتعدى ثلاث مائة وواحد لاثين صفحة، نهض القص من خلالها على وتيرتي التسريع والتبطيء، فالكاتب يتخير

[1]_ جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص101.

السياق المناسب ليطيل الكلام في موضع، ويقصره في موضع آخر فينتج ضمن نصه الإبداعي ما اصطلح عليه **جينيت**: الحركات السردية الأربع وهي (الحذف، المجمل، الوقفة، المشهد)، «هذه الأشكال الأساسية الأربعة للحركة السردية، والتي سنسميها من الآن فصاعدا الحركات السردية الأربع، وهي الطرفان اللذان ذكرتهما منذ حين (وهما الحذف والوقفة والوصفية)، ووسيطان هما: المشهد، الذي هو حواري في أغلب الأحيان (...) وما يسميه النقد المكتوب باللغة الانجليزية Summary وهو مصطلح نترجمه بالحكاية المجملة»[1] .

وإيمانا منا بصعوبة الوصول إلى تحليل دقيق للحركات السردية الأربع، من خلال المستوى التطبيقي الذي التزم وفقه بالترتيب التالي: (الحذف، المجمل، المشهد، الوقفة)، فإن الوقوف عند طبيعة كل حركة سردية بمختلف وظائفها التي يتوخاها الكاتب من وراء ذلك، أمر ممكن لا يخلو من مستويات دلالية تنتجها عملية القراءة كما سيتضح فيمايلي:

1_ **<u>الحذف L'ellipse</u>**:

يعرف الحذف في النقد الروائي بأنه « تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها ويكتفي عادة بالقول مثلا: "مرت سنتان" أو "وانقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته" ويسمى هذا قطعا»[2] .

[1] _ جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص108.

[2] _حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص77.

أما **جيرار جينيت** فيقوم بتقسيم حركة الحذف إلى مستويين تطبيقيين: المستوى الزمني الذي ينظر من خلاله: «إلى زمن القصة المحذوف، وأول مسألة هنا هي معرفة تلك المدة المشار إليها(حذف محدد) أم غير مشار إليها (حذف غير محدد)»[1]. والمستوى الشكلي، حيث تكون «الحذوف الصريحة .) تصدر عن إشارة زمنية (محددة أو غير محددة) (...) من نمط "مضت بضع سنين" أو (...) "بعد ذلك بسنتين"، على أن الشكل الأخير حذفي بصرامة أكبر (...) فالنص يومئ في هذا الشكل إلى الإحساس بالفراغ السردي، أو الثغرة إيماءة أكثر تماثلية، أكثر "أيقونية" (بمعنى **تشارلز صندرس بيرس** و**رومان ياكبسون**). ثم إنه يمكن لكلا هذين الشكلين أن يضيفا إلى الإشارة الزمنية . برا ذا مضمون قصصي من نوع: "مضيت بضع نوات من السعادة"، أو "بعد بضع سنوات من السعادة". وهذه الحذوف المنعوتة هي أحد موارد السرد الروائي»[2].

أما حذوف الضمنية فهي التي لا يصرح في النص بوجودها، وتترك مهمة الاستدلال عليها للقارئ حيث يحاول تتبع التسلسل الزمني ومعرفة موقع الثغرات، على أن الصعوبة تزداد إذا تعلق الأمر بالحذف الافتراضي، حيث يصعب تحديد موقعه بين ثنايا النصوص الروائية[3].

---

[1]_ جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص117.

[2]_ المرجع نفسه، ص118.

[3]_ينظر ، م نفسه، ص119.

واستنادا إلى هذا التقسيم نلاحظ في رواية (الأسود يليق بك) وفرة استخدام ثنائية الحذف الصريح (غير المحدد زمنيا) والحذف الضمني على الخط الزمني للحكاية الأولى والذي يبدو واضحا أكثر في الاسترجاعات، لذا فالقارئ مضطر لتنظيم الوحدات السردية للماضي، بأن يتبع حركة القص لتجميع تجارب الشخصيات التي تتراوح بين عدة سنوات كشخصية (والدها) و(جدها) و(والد أمها)، فالعودة إلى الوراء تكون متبوعة بقفزة إلى الأمام.

لقد استعملت الساردة العديد من الحذف المحدد زمنيا على خط الحاضر وسنورد بعض المقاطع السردية الدالة على ذلك فيما يلي:

_«منذ سنتين ما استطاعت يوما واحد أن تتقبل فكرة غيابه، فكيف تنساه في باريس التي زارتها معه»[1].

_«حاول علاء على مدى أربع سنوات أن يضع مسافة حذر بينه وبين زملائه»[2].

_«حتى هذه الفتاة ليست أجمل ما عرف من نساء، لم تكترث بوجوده على مدى أربع ساعات قضتها بمحاذاته»[3].

---

[1]_أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص70.
[2]_ المصدر نفسه، ص68.
[3]_م نفسه، ص71.

_«عندما عاد معتقلات الصحراء، سعدنا لأنهم، بعد خمسة أشهر، لم نعرف فيها شيء عنه، اقتنعوا ببراءته وأطلقوا أخيرا سراحه»[1] .

_«وهو الآن يود أن يعرف، ماح لبها منذ سنتين إلى اليوم، لايريد أن تراه على ماهو من بؤس المظهر»[2] .

_«هي في فرنسا منذ ثلاثة أيام»[3] .

وفي الـ ابل نجد كذلك بعض الحذوفات غير المحددة زمنيا، ونجد لها ظهور خافت بالمقارنة بنظيرتها الأولى، وسنعطي أمثلة عليها من خلال إيراد بعض المقاطع السردية فيما يأتي:

_«لم يقم بين أهله أكثر من بضعة أسابيع»[4] .

_« ك بعد أشهر عندما نزل من الجبل مع من نزل من التائبين في إطار العفو والمصالحة الوطنية»[5] .

[1]_ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص87.
[2]_المصدر نفسه، ص91.
[3]_م نفسه، ص157.
[4]_ م ن، ص69.
[5]_م ن، ص88.

_«كانت قد مرت بضعة أسابيع على عودتها من باريس حين وصلتها دعوة لإقامة حفل في القاهرة»[1] .

نخلص ا الطرح إلى أن الرواية تقوم على استراتيجية جمعت فيها بين الحذف الصريح المحدد زمنيا الذي ركزت واعتمدت عليه كثيرا وهو الذي ظلت الروايات التقليدية تهتم به. «غير أن الروائيين الجدد استخدموا القطع الضمني الذي الذي لا يصرح به الراوي، وإنما يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث بقرائن الحكي نفسه»[2]، واعتمادها كذلك على توظيف بعض الحذف الصريح (غير المحدد زمنيا) الضمني الذي يمنح القارئ فرصة توظيف حضور بديهته وفطنته لملء الفراغات الزمنية المحذوفة.

2_ **المجمل Sommaire:**

يعد المجمل إحدى الحركات السردية الأربع التي يلجأ إليها الراوي لتسريع الزمن، وتقوم الحركة على «سرد بضع فقرات، أو بضع صفحات لعدة ِيام، أو شهور، أو سنوات من الوجود دون تفاصيل أعمال وأقوال»[3]. يحيلنا تعريف **جينيت** على إحدى الوظائف التقليدية التي ينهض بها المجمل على مستوى القص.

---

[1]_أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص103.
[2]_حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص77.
[3]_جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص109.

سنأخذ مثالا من المتن الروائي للتوضيح أكثر، حيث اختصرت الروائية سفرتها لفرنسا التي كانت لمدة (10) أيام «أتعلمين متى تعود؟ _ليس قبل عشرة أيام»[1] ، فسردت هذه الأحداث في (46) صفحة، حيث ختصار ثلاثة أيام دون أن تذكر أي شيء على الأحداث التي دارت في هاته المدة «هي في فرنسا منذ ثلاثة أيام»[2]. أما اليوم الرابع فذكرت فيه المساء «مساء الغد، الهاتف بغرفتها في الفندق»، وتواصل سرد الأحداث التي جرت في هذا المساء في (12) صفحة. وأما اليوم الخامس يحتل (5) صفحات، تفرق فيه الأحداث بين اتصال منه في الصباح وموعد منه للخروج مساء «في الصباح ، هاتفها إلى فندقها الجديد، كانت قد غادرت الغرفة ...حين طلبته ظهرا من مقصورة هاتفية، وعدها أن يمر عليها مساء ليصطحبها إلى العشاء»[3] ، أخلف الموعد وتركها تنتظره بدون جدوى، «عذرا..نسيت أننا ضيوفا على العشاء في البيت. تعشي حيث تعشينا البارحة.. أو اطلبي عشاء في الغرفة. سأتصل بك غدا. تصبحين على خير»[4]. والـ م السادس كان في (8) صفحات، ت أحداثه بلقاء بينهما فسحة في غابة بولونيا «سأحضر باكرا اليوم وأصطحبك في فسحة

[1] _أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص157.

[2] _ المصدر نفسه، ص157.

[3] _م نفسه، 171.

[4] _م ن، ص173.

جميلة في غابة بولونيا»[1]، أما باقي الأيام فلم توردها الروائية من خلال السرد لأنها انتقلت مباشرة لسرد الأحداث حين عودتها للشام.

3_ المشهد La Scéne:

يقوم المشهد أساسا على الحوار الذي يحقق عملية التواصل، يقول **جينيت** «إن المشهد حواري في أغلب الأحيان، وهو يحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقا عرفيا»[2]. الشخصيات تتحاور فيما بينها للتعبير عن أفكارها، ووجهة نظرها بعيدا عن وصاية المؤلف، يمنح لها فرصة الحديث عن نفسها دون تدخل منه، ليوهم القارئ بواقعية مشاهده الحوارية حينما تحاول بوساطة الإفصاح عما تشعر به وتفكر فيه أن تدرج تجربتها في إطار مرجعي، هي التجربة اليومية المعيشة التي يتفاعل معها كل من الكاتب والقارئ.

أصبحت الشخصية، باكتسابها لصوت، تحدد رؤيتها وموقفها تجاه الآخرين سواء بالقبول أو بالمعارضة، ولمثيل اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن القصة بزمن الحكاية نتوقف عند بعض المشاهد رواية (الأسود يليق بك) والتي نبرزها في مقطعين حواريين:

المقطع الأول:

«ارتجف صوتها كما جربته لأول مرة قبل أن تغني:

---

[1]_أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 175و176.

[2]_ جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص108.

_ألو..

رد صوت رجل على الطرف الآخر:

_أهلا.

ساد بينهما للحظات صمت البدايات. قال فاتحا باب الكلام:

_سعيد بالتحدث إليك..

وجد نفسه يواصل:

_كنت أستعجل هذه اللحظة.

ردت بنبرة لا تخلو من الدعابة في إشارة إلى بطاقته السابقة.

_ظننتك تملك كل الوقت !

_أن أملك كل الوقت لا يعني أني أملك الصبر ..

علقت بالدعابة نفسها:

_أما أنا فطوعتني.. لا أكثر صبرا من الأسود!

أسقط بيده اعتقد أن الجولة معها ستبدأ على هذا العلو الشاهق. أما هي فما ظنت أنها ستخفي ارتباكها بالمزاح. ليس هذا ما تمنت أن تقوله»[1].

تسمح الروائية للشخصيات بالتعبير عما يختلج نفسها من مشاعر وما يعبرها من أفكار في هذا الحوار، وتروي بذلك تجربة يعيشها الكاتب والقارئ على حد سواء، تجربة الكلمات الأولى وما لها من تأثير على الدرب المشترك.

المقطع الثاني:

«حين عودتها إلى الشام صاحت نجلاء مبتهجة وهي تراها مجددا:

_ ماذا فعلت لتشعي بهاء هكذا؟

تضحك.. تقسم..تؤكد.

_ والله لا شيء.

_عذا عملك ممرضة ماذا فعلت خلال عشرة أيام؟

_تعنين خلال ثلاثة أيام .. الحب يأتي متأخرا دائما ! »[2].

---

[1]_أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص48.

[2]_المصدر نفسه، ص183.

هنا تخلط الروائية السرد بالوصف والحوار، فتود إخبارنا بأن الثلاثة أيام التي قضتها

فقة طلال زادت من بهائها وجمالها، كما أن **هالة بحاجة** إلى البوح والمشاركة للتعبير عن

سعادتها العارمة بهذا اللقاء الأشبه بالحلم.

يعد الحوار مكونا أساسيا في البنية الزمنية للنص، فقد أسهم في تعطيل السرد والحد من وتيرته السريعة، وتظهر جماليته حينما تتحول الشخصيات، من مستواها الظاهري الذي تصوره اللغة برسم ملامحها وأوصافها، إلى كائنات بشرية، تحب وتكره، تفرح وتحزن، فكلما ارتفع صوتها وازدادت مشاركتها، زاد القارئ توهما بواقعيتها.

الوقفة Pause:

تعد الشخصيات والأمكنة والأشياء بنى أساسية تتفاعل فيما بينها لتشييد العالم الروائي، وتلك البنى تتطلب «لكي تكتسب خصوصيتها، لغة متميزة تنصب على ما هو خاص ومميز، ي أنها تتطلب لغة وصفية»[1]، تتباين بشكل بارز مع مقاطع سردية، تقوم بتقديم الأفعال والأحداث. ووفق هذا المعنى، «يكون السرد منصبا على كل ماهو حركي في الزمن (...) في حين، يعطي الوصف لما هو حركي زمنا ميتا، يقوم خلاله بتجميد الأشياء والكائنات في تزامنها مع لحظة الوصف»[2].

[1]_عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف فالرواية، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء المملكة المغربية، ط2، 1989م، ص29.

[2]_المصدر نفسه، ص29.

وإذا حاولنا تتبع مواقع انقطاع السيرورة الزمنية، وتعطيل حركاتها بين صفحات رواية (الأسود يليق بك)، نجد أن السرد يتوقف ليفسح المجال أمام العملية الوصفية التي تعمل على تقديم أوصاف الشخصيات والأماكن، مثلا تصف الكاتبة ملامح شخصية البطلة **هالة** في هذا المقطع: «يذكر طلتها تلك، في جمالها البكر كانت تكمن فتنتها. لم تكن تشبه أحد في زمن ما فيه النجوم تتكون في السماء، بل في عيادات التجميل. لم تكن نجمة. كانت كائنا ضوئيا، ليست في حاجة إلى التبرج كي تكون أنثى، يكفي أن تتكلم»[1]، ثم يتوقف السرد مرة أخرى لتواصل وصف هذه الشخصية «إنها أبهى من الشاشة، لكنها ليست طويلة كما كانت تبدو، وهذه أول مرة يراها داخل معطف أسود. معطف أنيق دون بهرجة، بحزام مربوط على ب، ويزينه شعرها المنسدل على كتفيها»[2]، وينطبق الأمر نفسه على معظم شخصيات رواية مثل : طلال، أم هالة، أخوها علاء، وجدها، وعمها...كما تتواتر بين ثنايا النص الروائي مقاطع وصفية تتعلق بطوبوغرافية الفضاءات والأشياء المدرجة بداخلها، حيث يشكل وجودها تعليقا لزمن القصة، وانفتاحا على أمكنة لا يستطيع القارئ التقرب منها والتماس هندستها إلا من خلال اللغة نفسها، وهذا ما نجده عندما تتطرق الكاتبة إلى وصف بيت طلال.

---

[1]_ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص15.

[2]_ المصدر نفسه، ص57.

الفصل الثالث

بنية المكان الروائي

المبحث الأول:

مفهوم المكان

يلعب المكان دورا هاما في البناء الفني للرواية، فوصف محيط الحوادث وصفا دقيقا يساهم بشكل أو بآخر في إعطاء نظرة شاملة عن الرواية، وقبل الحديث عن أهمية المكان لابد أن نقف قليلا حول مفاهيم المكان .

«يعتبر المكان الوجه الأول للكون، وهو محور الحياة الذي تحيا فيه الكائنات و تتموضع فيه الأشياء، وقد يلعب المكان دورا مهما في تحديد نسق الحياة للكائنات الحية التي تعيش فيه، ومنع أشكال محددة للأشياء المتموضعة فيه»[1]. فالمكان في الحقيقة هو البيئة التي يعيش فيها الإنسان، ولاشك أن الإنسان هو وليد بيئته «فالمكان هو قرين الحياة الأساسي بل هو مادتها، فهو الذي يقترح الفعل ويسمح به، وهو الذي يقع عليه الفعل ويتحتم، والفعل صانع الذات وصانع الحياة، وليس للكائن البشري من سبيل إلى ترجمة مزاولته للحياة إلا بالانطلاق منه والارتداد إليه»[2].

ـا المكان في الأدب «ليس مجالا هندسيا تضبط حدوده أبعاد وقياسات خاضعة لحسابات دقيقة، كما هو الشأن بالنسبة للأمثلة الجغرافية ذات الحضور الطوبوغرافي، وإنما يتشكل في

[1] _أحمد مرشد، جدلية الزمان والمكان في روايات عبد الرحمان منيف، فؤاد المرعي، مجلة بحوث جامعة حلب، العدد 22، 1992، ص 56.

[2] _عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2003، ص475.

التجربة الأدبية، انطلاقا واستجابة لما عاشه وعايشه الأديب على مستوى اللحظة الآتية، مائلا بتفاصيله ومعالمه، أو على مستوى التخيل، بملامحه وظلاله»[1].

وهناك من يرى أن المكان «هو أحد العوامل الأساسية التي يقوم عليها الحدث، فلن تكون هناك دراما، بالمعنى الأرسطي للكلمة، ولكن يكون هناك أي حدث، ما لم تلتق شخصية روائية أخرى، في بداية القصة، وفي مكان يستحيل فيه ذلك اللقاء. وذلك الخرق المولد Transgression génératric لا يوجد إلا طبقا لطبيعة المكان وموقعه داخل نسق مكان محددSystème locatif تجتمع فيه الصفات الجغرافية والصفات الإجتماعية»[2].

وفي حوار خاص مع الروائي **خيري شلبي** سئل عن المكان في العمل فأجاب: «فلسفتي في المكان تقول: أن المكان هو البطل في كل الحياة، هو الأول والأخير نحن جزء من المكان، ألسنا أبناء الأرض، أي أن المكان هو الذي أنتجنا ودماؤنا مكونة من أديم الأرض، ومن تربتها، وفي ظني، أنا لا زمان بغير مكان، فالمكان هو الذي يحتوي الزمان ويحدده ويؤطره، وفي الدراسات

---

[1] _باديس فو غالي، المكان ودلالته في الشعر العربي القديم، نقلا عن سهام سديرة، بنية الزمان والمكان في قصص الحديث النبوي الشريف، رسالة ماجيستار، إشراف رابح دوب، جامعة منتوري _ قسنطينة، 2005_2006، ص38.

[2] _حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص29.

المعاصرة تشهد الأبحاث كلها بأن الإنسان ابن بيئته، والبحث فيه بحث في بيئته، فمكوناته هي مكوناتها ...الخ. إذن المكان بالنسبة لي هو البطل على طول الخط، وهو الذي يجذبني إلى الكتابة»[1].

ويأخذ المكان في العمل الفني تعريفات متباينة فمثلا يتخذ مفهوم المكان عند الناقدة **سامية أسعد** « أهمية خاصة في القصة القصيرة، لأن هذه القصة تعتمد على التركيز في كل شيء لاسيما وصف مسرح الحدث أو الأحداث، ومن ثم يتحتم على الكاتب أن يحس اختياره، وأن يصفه بإيجاز بقدر الإمكان، وأن يبرز سماته الأساسية المرتبطة بالقصة ككل»[2].

كما عرفه الدكتور **جميل صليبا** قائلا: «المكان، الموضع وجمعه أمكنة، وهو المحل(Lieuy) المحدد الذي يشغله الجسم وهو مرادف للامتداد، ويرادفه الحيز»[3] .

---

[1]_عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، (دراسة في ثلاثية خيري شلبي، الأمالي، لأبي علي حسن: ولد خالي)، ت: أحمد إبراهيم الهواري، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، ط1، 2009م، ص275.

[2]_أحمد زنيبر، المكان في العمل الفني، مجلة عمّان، أمانة عمّان الكبرى، العدد129، آذار 2006، ص13.

[3]_جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، الجزء الثاني، 1994، ص412.

بناء على هذا نلاحظ اختلافا في الآراء حول تحديد مدلول المكان والفضاء، فهناك مرادفات عدة تستعمل للدلالة على المكان منها: الحيز والمقام والموضع والملأ، والمحل والخلاء والأين .. الخ. لهذا سوف نعرض بعض المفاهيم التي تحدد معنى كل من المكان والفضاء، فالمكان عند اللغويين: «هو الموضع أو الحاوي للشيء كمقعد الإنسان من الأرض وموضع قيامه واضطجاعه»[1]. أما الفضاء إذاكان لغة: «يعني المكان الواسع من الأرض، فإنه في الإصطلاح الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعا لعوامل عدة تتصل بالرؤيا الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي»[2].

من خلال هذا يتبين لنا أن الإختلاف بين المكان والفضاء يكمن في أن «الأول محدد يتركز فيه مكان وقوع الحدث والآخر أكثر اتساعا ويعبر عن الفراغ المتسع الذي تتكشف فيه أحداث الرواية»[3].

---

[1] _حسن لشقر، فكرة المكان وتطور النظرة إليها، مجلة عمّان، العدد 129، ص27.

[2] _أحمد زنيبر، المكان في العمل الفني، ص14.

[3] _باديس فوغالي، بنية القصة الجزائرية القصيرة عند المرأة، رسالة ماجستير، إشراف: عمار زعموش، جامعة منتوري _ قسنطينة، 1996، ص164.

إن الفضاء باختصار هو أعم وأوسع من المكان، فهذا الأخير يمثل الجزء والفضاء يمثل الكل. فالفضاء في العمل الفني «يشمل العلاقات القائمة بين الأماكن التي اندرجت في رحابه العلاقات بين الحوادث التي تجري فيها، إنه تخطيب في سلسلة الأماكن استندت إليها مجموعة من المواصفات كي تتحول إلى فضاء، ولذلك يعد برمجة مسبقة للأحداث، وتحديدا لطبيعتها، فالفضاء يحدد نوعية الفعل وليس مجرد إطار فارغ تصب فيه التجارب الإنسانية»[1]. فالفضاء له دور فعال في تنمية الأحداث الروائية «فالفضاء الروائي هو الذي يسمح بإدراك الدلالة الشاملة للعمل في كليته، كأن التحليل ليس بمقدوره إدعاء تفسير جميع أسرار النص، أو كشف مختلف مظاهره»[2]. فهو يسمح بإعطاء نظرة شاملة على مضمون العمل الفني ثم إن «الفضاء في الرواية ليس، في العمق سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور، الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث»[3].

---

[1] _أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت _لبنان، ط1، 2005، ص130.

[2] _إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الروبية _ الجزائر، (دط) 2002، ص 31.

[3] _حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص31.

وما يمكن قوله كذلك عن الفضاء الروائي هو «مكان منته وغير مستمر ولا متجانس، وهو يعيش على محدوديته كما أنه فضاء مليء بالحواجز والثغرات وغاص بالأصوات والألوان والروائح، وباختصار فإنه ليس فيه أي شيء إقليدي»[1].

هذا فيما يخص الفضاء الروائي، أما بالنسبة للمكان الروائي «فهو ليس مجرد وسط جغرافي، أو حيز هندسي كما تصوره الهندسة من ثلاثة أبعاد (طول، عرض، ارتفاع) مضافا إليها الزمان، ولهذا لا يمكن التعامل معه وفق المعايير التي يتعامل بها المكان الخارجي (المرجعي)، إنه مكان تخييلي قائم بذاته، صنعته اللغة لأغراض التخييل الروائي، يبنى لأداء وظائف تخييلية على المستوى البنائي كالتقصي، وذلك يخلق تحاور مع الأماكن الأخرى، والإسهام في تشكيل الفضاء الروائي، وفي خلق المعنى وعلى المستوى الدلالي بتوظيفه دالًا، لإضفاء الدلالة على الحكاية»[2]. فتجانس الأمكنة الموجودة في الرواية يساعد في بلورة الفضاء الروائي «فالمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا، إنه العلم الواسع الذي يملي مجموع الأحداث الروائية،

---

[1]_ حسن بحراوي بنية الشكل الروائي، ص36.

[2]_أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص130_131.

فالمقهى أو المنزل أو الشارع أو الساحة كل واحد منه يعتبر مكانا محددا، ولكن إذا كانت الرواية تشتمل هذه الأشياء كلها فإنها جميعا تشكل فضاء الرواية»[1].

وعلى هذا الأساس فإن «المكان هو مجرد مظهر جزئي من مظاهر اتساع الفضاء الروائي وهيمنته على مسرح الأحداث الروائية»[2].

وفي الأخير يمكن القول إنه مهما تعددت الآراء في تحديد مدلول المكان والفضاء فسيظل «مفهوم المكان موضعاً كان أو سطحا، أو مقاما أو بعدا، أو حاويا، أو محلا، هو اصطلاح أبدعه الإنسان ليحدد من خلاله موقعه في المكان، وليتأتى له فهمه والإمساك به، ولهذا لم تجد اللغة والفلاسفة لفظة تدل دلالة واضحة على حاوي الأجسام أو الأشياء غير كلمة" مان"ذاتها فهي مفردة ذات دلالة، تعبر تعبيرا عما يراد منها»[3].

---

1 _ حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص53.

2 _ عبد الرحيم عزّاب، البناء الروائي عند عبد المالك مرتاض، (صوت الكهف، نموذجا)، رسالة ماجستير، إشراف: العربي دحو، جامعة منتوري، قسنطينة1999، ص72.

3 _ حسن لشقر، فكرة المكان وتطور النظرة إليها في الفكر العربي والغربي، ص32.

وخلاصة القول أنه مهما تعددت مصطلحات المكان، وتباينت مدلولاتها يبقى عنصرا من عناصر السرد المهمة.

أهمية المكان:

إن فاعلية المكان في العمل الفني، لا تختلف عن فاعلية الزمان والشخوص حيث «يحتل المكان أهمية خاصة في تشكيل العالم الروائي، ورسوم أبعاده، ذلك أن للمكان مرآة تنعكس على سطحها صورة الشخصيات، وتتكشف من خلالها بعداها النفسي والاجتماعي إنه يسهم في وسمها بمظاهرها الجسدية، ولباسها وسلوكها وعلاقتها بسواها، فما أكثر الأحيان التي يتمكن فيها الإطار البيئي– المكان - من تحديد هوية المنتسبين إليه، ومن هنا كانت العناية به واضحة»[1].

يساهم المكان بشكل كبير في تحديد هوية الإنسان، ثم «إن التلاعب بصورة المكان في الرواية يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود، فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجد فيه، يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسيط يؤطر الأحداث، إنما يتحول المكان في الحالة إلى محاور حقيقي ويقتحم عليه السرد محررا نفسه هكذا من أغلال

---

[1]_ عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ص138.

الوصف»[1]. حيث يتجاوز المكان - أحيانا -كونه مجرد إطار للأحداث من خلال علاقته بالإنسان إلى أبعاد إيحائية «فالمكان هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص الروائي ببعضها البعض، وهو الذي يسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق، ويدل عليها وهو دال على الإنسان قبل أن يكون دالا على جغرافيا محددة أو دالا على تقنية تبرز حدوث الواقع والأحداث، فالمكان الروائي هو أساسا مكان الإنسان مكان يحدد سلوكه، وعلائقه ويمنحه فرصة الحركة، ويمنعه من الإنطلاق»[2].

وتتجلى فاعلية المكان أكثر عندما «يحوله الروائي إلى أداة للتعبير عن موقف الشخصية الروائية من العالم، فهو بهذه الأهمية يجسد حقيقة أبعد كما الحقيقة الملموسة، فيمكنه أن يصبح محدد أساسيا للمادة الحكائية، ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي أنه سيتحول في النهاية إلى مكون

---

[1]_محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح (قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية)، دار النشر حلب، (د،ط،ت)، ص 33.

[2]_أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص128.

روائي جوهري، وقد يكون في بعض النصوص الهدف من إبداع النص الروائي، أي ممثل لرؤية الروائي»[1].

ولأن غالبا ما يدل المكان في الرواية على أن أحداثها تبدو حقيقية «فإن تشخيص المكان في الرواية، هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها، إنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح، وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين، لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني، غير أن درجة هذا التأطير وقيمته تختلفان من رواية إلى أخرى»[2].

وعلى الرغم من أن قيمة المكان تختلف من عمل أدبي إلى آخر إلا أنه يعتبر «أحد العناصر الجوهرية التي تساهم في بناء النص القصصي إذ بدونه تتلاشى العناصر الأخرى وتمّحي ضرورة، وتأتيه هذه الأهمية القصوى بحكم وظيفته التأطيرية للمساحة التي تقع فيها الأحداث، وإنّ فضاء المكان بهذا المعنى، يكتسي بعدا تشكيليا يجعل العين القصصية تستجيب له دون كبير عناء، لاكتفائها بالملاحظة والمشاهدة وهي عملية سهلة ومغرية في آن لأنها تربطه أساسا بالإدراك

---

[1]_أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص129.

[2]_حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص65.

الحسي إذا ما قورنت بفضاء الزمان الذي يرتبط بالإدراك النفسي ويشكل عقبة أمام النص ومثارا لحيرته وارتباكه بسبب دبيبة غير المسموح وغير الملموس. وبهذا المعنى يتحول المكان إلى بعد جمالي من أبعاد النص السردي لما يمنحه من إمكانية الغوص في أعماق البنية الخفية والمتخفية في أحشاء النص وأجوائه ورصد تفاعلاته وتناقضاته»[1].

وهناك من يرى في المكان «هوية العمل الأدبي الذي إذا افتقد المكانية يفتقد خصوصيته وتاليا أصالته، وربما كان المكان أهم المظاهر الجمالية الظاهرتية في الرواية العربية المعاصرة مما يستدعي من النقاد العرب وعلماء الجمال الاهتمام به»[2]. فالمكان كما قال **محمود درويش**: «إنه الأرض والتاريخ»[3]. من هنا نستشف الفاعلية الحقيقية له حيث «كان للمكان في مسيرة أي إنسان قيمته الكبرى ورمزيته التي تشدد إلى الأرض.. فمنذ أن يكون نطفة يتخذ من رحم الأم مكانا يمارس فيه تكوينه البيولوجي والحياتي حتى إذا حان المخاض وخرج الجنين يشم أول نسمة للوجود الخارجي، كان المهد هو المكان الذي تنفتح فيه مداركه وتنمو فيه حواسه، وبعد المهد تتبلور

---

[1] _أحمد زنيبر، المكان في العمل الفني، ص13.

[2] _شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية نقلا: عن مريم بغيبغ، قسنطينة في الرواية الجزائرية المعاصرة، رسالة ماجستير، إشراف عبد الله حمادي، جامعة منتوري قسنطينة، 2009_2010، ص17.

[3] _حسن لشقر، فكرة المكان وتطور النظرة إليها في الفكر الإنساني العربي والغربي، ص26.

الأبعاد المكانية للإنسان بصور أوضح في البيت والمدرسة والنادي والشارع بل في البحر والجو أيضا في انحياز مكانية لا حصر لها، قد يكون القبر في الحقيقة هو النهاية أو المحطة الأخيرة لكل منها، ويتبين من خلال هذا الالتصاق الحميمي بين الإنسان والمكان، مدى الدور الهام الذي يقدمه هذا الأخير بمختلف تجلياته في بلورة مفاهيم ومنظومات ذهنية لدى البشر، وتتشكل هذه المفاهيم حسب **يوري لوتمان** نتيجة محاولة الإنسان تجسيد المجردات إلى ملموسات ومحسوسات وإخضاعه العلاقات الإنسانية والنظم لإحداثيات المكان ثم إضفائه، هذه الأخيرة عن طريق اللغة على المنظومات الذهنية»[1].

وباختصار يمكن القول إن الإنسان محاط بعدد من الأمكنة منذ الولادة حتى الوفاة، ونلاحظ كذلك في كثير من الأعمال الفنية، أن المكان هو الذي يتحكم في سير بعض أحداث الرواية فالمكان «يأخذ على عاتقه السياحة بالقارئ في عالم متخيل تلك الرحلة، من الوهلة الأولى، تكون قادرة على الدخول بالقارئ إلى فضاء السرد، ولاسيما أن قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يتواجد فيه القارئ، وربما كان تداخل الإحاطة بين الكائن العاقل والمكان، والإشكالية

[1] _أحمد زنيبر، المكان في العمل الفني، ص13.

الناشئة عن هذا التداخل، أبرز ما يفضي إلى حياة المكان في الفن»[1]. فالمكان الفني يخاطب خبرة القارئ ويمكنه من استخدام طاقته المعرفية، ومن زاوية أخرى «فهندسة المكان تساهم أحيانا في تقريب العلاقات بين الأبطال أو خلق التباعد بينهم»[2]. أي يكون لها دور في تشكيل البناء الروائي «فالبيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية وتحفزها على القيام بالأحداث، وتدفع بها إلى الفعل، حتى أنه يمكن القول بأن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية»[3].

ومن وجهة نظر أخرى فالروائي أثناء بنائه للعمل الفني سيعمل على أن يكون بناؤه منسجما مع مزاج وطبائع شخصياته وأن لا يتضمن أية مفارقة، ذلك لأنه من اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي يعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها، بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها»[4].

---

[1]_عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ص138.

[2]_حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص72.

[3]_حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص30.

[4]_ المرجع نفسه، ص30.

ومن زاوية أخرى «فالمكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجرى فيه الأحداث. فالمكان يكون منظما بنفس الدقة التي نظمت بها العناصر الأخرى في الرواية، لذلك فهو يؤثر فيها ويقوي من نفوذها كما يعبر عن مقاصد المؤلف، وتغيير الأمكنة الروائية سيؤدي إلى نقطة تحول حاسمة في الحبكة وبالتالي في تركيب السرد والمنحنى الدرامي الذي يتخذه»[1].

وفي الأخير يمكن القول إن «الفضاء هو إحدى العلامات المميزة للكتابة الروائية الجديدة، أية كتابة روائية تريد لنفسها أن تكون جديدة»[2]. والمكان يساهم بشكل أو بآخر في إعطاء نظرة شاملة عن الرواية.

[1] _حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص32.

[2] _ حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء_ المغرب، ط1، 2000، ص60.

المبحث الثاني

أنواع الأمكنـة

يزداد عالم الرواية شساعة كلما قام على الاختلاف والتوافق، ويرجع ذلك أساسا إلى مكوناته، فكما أنّ للشخصية اختلافها وللأزمنة تعددها كذلك للأمكنة تنوعها. والتنوع المكاني هو تقصد من طرف المؤلف، بغية فتح عالم الرواية على الحركية والفاعلية في مجريات الحدث ، وكذا اللعب على خطوط الزمن الثلاثة بهدف كسر صورة المكان الجامدة، وتحويلها لصورة معبرة تتجاوز إطارها الجغرافي.

واستنادا لما قدمه **شكري النابلسي** «فإن للمكان أكثر من ثلاثين نوعا»[1]. إلا أن ما يهمنا منها ما وظفته الكتابة في نصها والمتمثلة في ما يلي : المكان الرمزي ، المكان المركب المكان النفسي، المكان الرحمي ، المكان الفوتوغرافي ، المكان الجسد ، المكان المفتوح والمكان المغلق.

المكان الرمزي :

هو أحد الأمكنة التي يوظفها الروائي، بغية الإحالة إلى أمكنة أخرى، والقصد من ذلك ترك كثافات إيحائية في النص، كمحاولة منه لإعطاء أكثر من صورة للمكان الواحد وذلك لأن المكان الرمزي هو مايرمز به لمكان آخر.

---

[1] _شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، 1994، ص15.

المكان المركب :

هو أحد الأمكنة التي لا يكتفي الروائي بوجودها، فيضم إليها مكانا آخر وبذلك «يحتوي نفسه ويحتوي مكانا آخر غالبا ما يكون لوحة أو عدة لوحات»[1].

المكان النفسي:

هو مكان يأخذ اكتماله من مشاعر الشخصية وحالتها النفسية، ليتحول إلى مكان جديد «إنه المكان المصور من خلجات النفس وتجلياتها وما يحيط بها من أحداث ووقائع»[2].

المكان الرحمي:

هو مكان يأخذ دلالته من تسميته ، فيمكن أن نقول عنه المكان الأول أو المكان الدافئ أو المكان الرحمي، وذلك لعلوقه بذاكرتنا، على الرغم ما نراه من أمكنة مختلفة. وذلك لأنه «يشبه رحم الأم (...) مثل بيت الطفولة والقرية ويظل عالقا في الذاكرة طوال العمر»[3].

---

[1] _ شاكر نابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص19.

[2] _المرجع نفسه، ص16.

[3] _ م نفسه، الصفحة نفسها.

المكان الجسد:

يعد الجسد نوعا من أنواع الأمكنة التي تماثل المكان الجغرافي، فكلاهما يؤثر ويتأثر من خلال الطبيعة والحركة الزمنية، فيحمل كلاهما تخوم الآخر وحفرياته، والجسد من أكثر الأماكن حميمية بالنسبة لنا ، بل إننا نعده مكاننا الأول لأننا نحتك به قبل أن نحتك بالمكان كجغرافيا «فالجسم ألصق مكان بالإنسان (...) وهو محل قداسة في ثقافات كثيرة»[1].

المكان الفوتوغرافي:

هو المكان الجغرافي الذي نعرفه كما هو على أرض الواقع، بدون إضفاء أي رموز عليه أو مشاعر «أي هو ما يصور تصويرا ضوئيا خالصا ، دون التدخل من الروائي»[2]. ويمكن هذا النوع من الأمكنة من تقديم بطاقات فنية مساعدة، لفهم الأمكنة الأخرى.

---

[1] _عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، 2003، ص111.

[2] _شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص17.

الأمكنة المفتوحة والمغلقة:

يقوم هذا التقسيم على أساس المفتوح والمغلق، وذلك طبعا بالنسبة للشخصية لأنه من الممكن أن يكون المكان المنفتح لشخصية ما، هو نفسه مكان منغلق بالنسبة لشخصية أخرى، والمقياس هنا هو مدى تأثيرها وتأثرها، ومدى حريتها وتقييدها فيه.

المبحث الثالث

المكان في رواية الأسود يليق بك

لا يشيد البيت إلا بأعمدة يرتكز عليها فإذا أهملت ركيزة ما اختل هيكل البيت، وكذلك الأمر بالنسبة للرواية، فهي تعتمد في بنائها على المكان الذي غدى ركيزة من الركائز الأساسية التي لا يمكن لأي روائي الاستغناء عنها، حيث «أن المكان لم يعد عنصر ثانويا في الرواية فقد صار عنصر أساسيا للعمل الروائي، يتخذ أشكالا ويحمل دلالات مختلفة، يكشفها التحليل والدراسة وفق تصورها يخضع لمبدأ القطبية القائمة على ثنائية التضاد بين الأمكنة، تتقابل معبرة عن العلاقات ي تربط الشخصيات بمكان تحركها أو عيشها تبعا للثقافة والعادات والأفكار والسلوكات العادية»[1].

وهذا يعني أن المكان جانب لا بد منه في العمل الروائي حيث «يتحدد المكان في الرواية باعتبار مكانا واقعيا مرجعيا وذلك للإيهام بواقعية الأحداث وعادة ما يكون وصف المكان مرتبط بوظيفته في الحكاية إذ يحدد إطارها ويوثق ارتباطها بمراجعها خاصة في الرواية الواقعية التي

---

[1] _ الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتاب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010، ص194.

تراهن على تمثيل الواقع ومحاكاته»[1]. حيث نجد أن هناك علاقة قوية تربط المكان بباقي شخوص وأحداث الرواية وبذلك «يصبح المكان كائنا حيا يمارس حركته في الخطاب يؤثر ويتأثر بباقي المكونات الروائية خاصة الشخصيات»[2].

بذلك نجد أن المكان في الرواية مرتبط بالوظيفة المرجعية ونحن في دراستنا للأمكنة الموجودة في رواية (الأسود يليق بك) تبدو شديدة التأثير في تركيب سلوك الشخصيات وتنمية القص، بل إنها قاعدة متينة للبناء الروائي، فهي الساحة التي تشهد تلك الحياة المثيرة للفصول، المليئة بالمتناقضات وبالدهشة أيضا، كما أن «المكان الروائي يشمل أمكنة الرواية جميعها وأشياءها، كما يقدم الوصف المنتظم في سياق حركة تشكل البناء الروائي، أي في سياق حركة الفعل الذي يجري فيها»[3].

رواية (الأسود يليق بك) غنية بالأماكن، حيث إن السارد ذكر ثلاث بيئات مختلفة تدور فيها الأحداث: الجزائر (مروانة، قسنطينة، العاصمة)، الشام (سوريا ولبنان)، أوربا (باريس وفيينا).

---

[1] _ زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، دار صمد للنشر والتوزيع والإشهار، نهج صفاقص_ الجمهورية التونسية، ط1، مارس 2007، ص 233.

[2] _ الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب كيلاني)، ص191.

[3] _عبد المجيد زراقط، في بناء الرواية اللبنانية، نقلا عن فضيلة ملكمي، بنية النص الروائي عند الكاتبة الجزائرية، ص130.

1 لأماكن المغلقة:

هي التي ينتقل بينها الإنسان ويشكلها حسب أفكاره، والشكل الهندسي الذي يروقه ويناسب تطور عصره، وينهض الفضاء المغلق كنقيض للمكان المفتوح، وقد تلقف الروائيون هذه الأمكنة وجعلوا منها إطارا لأحداث قصصهم ومتحرك شخصياتهم، ويظهر هذا النوع من الأمكنة في رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي، فنجد مثلا:

بيت طلال:

البيت هو السكن والملجأ والملاذ الذي يأوي إليه كل أفراد الأسرة، فيتقاسمون أفراحه وأحزانه ويتحملون مسؤولية الحفاظ عليه، في الرواية هو سبب زيادة الثقة بين البطلة هالة والبطل طلال، فقد اشتراه لها لكنها ترددت في قبول عرضه، « تنعها بأن البيت في تصرفها وحدها، وأن ثمة نسخة واحدة من المفاتيح ستكون في حوزتها، و.. أنه اشترى البيت لإسعادها، ويعز عليه ألا تكون أول من يقيم فيه.»[1]، هذا ما كان يبديه لها غير أنه في الحقيقة يتحين الفرصة ويعد العدة لقطف ثمارها، أما البطلة فبحسن نيتها استنتجت أنه يخطط معها لعلاقة شرعية. وصفت الكاتبة مطولا

---

[1] _ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص205.

بيت الأقدار هذا، «البناية الفخمة ذات الطراز المعماري القديم»[1]، بهو كبير، باب زجاجي، راحت تتأمل الشقة في أناقتها، وتمكنت خلال تأملها من اكتشاف رقي ذوقه، فهو يعرف بنظرة قيمة أشياء لا بريق لها، ربما هذا السبب الذي جعله يعجب بها، فهي بسيطة بريئة لم تلوثها بهارج الحياة، تذكرت وهي في هذا البيت بيتها في الجزائر وبيتها في الشام، لم يكن يشبههما في أي شيء، شعرت أنها انتقلت من عالم إلى عالم مغاير تماما وليس من بيت إلى بيت آخر، شعرت أنها ربة هذا البيت وأن الذي يقف أمامها هو زوجها الذي ستتقاسم معه حياتها، وهذا لما أخبرها أن زوجته تعلم بوجود هذا البيت، البيت الذي اكتشفت فيه أن طلال طاه ماهر، وهو البيت نفسه الذي التهم المسافة التي كانت تفصلهما روحا وجسدا.

<u>المطار:</u>

مكان عام يعج بالمسافرين ليل نهار، من كل المناطق ومن مختلف الجنسيات، وقعت فيه العديد من أحداث الرواية، فهو مكان الامتحان الصعب، امتحان الحب، فقد قرر **البطل طلال** أن ينتظرها في مطار شارل ديغول، وطلب منها أن تتعرف عليه وسط حشود المسافرين، وقد قال لها:

---

[1] _ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك ، ص206.

«إن لم يدلك قلبك علي فلن تريني أبدا.. وهذه القصة لن تستحق عندها أن تعاش»[1]، لكن ما إن

سلت إلى المكان الموعود حتى راحت أحلامه تتهشم وهو «يتابع حيرتها أمام وجوه الرجال وهيئاتهم. تأملها من بعيد وقد استوقف نظرها رجل تمنت لو كان هو. بادلها الرجل النظرات عندما رآها تحدق فيه؟ لكن قبل أن تتوجه نحوه، قادها حدسها إلى خيار خاطئ آخر.. بالمعايير الجمالية ذاتها.»[2] ليس الوحيد الذي تحطمت آماله على أي حال، «فما كاد بهو المطار أن يفرغ في انتظار وصول الرحلة القادمة، حتى رآها تغادر المطار خائبة»[3]، فهي لم تتوقع كمينا محكما كهذا. «كيف لها أن تتعرف إليه في مطار؟ ألم يجد مكانا أقل ازدحاما؟»[4]. هذا المكان ترك انطباعه في كليهما خاصة البطل **طلال**، فكلما ذكرت كلمة مطار يعود إلى هذه الذكرى م لم تتعرف عليه وقصدت رجالا آخرين.

قد يكون مطار شارل ديغول مكان شؤم كاسم صاحبه، أما مطار فيينا فهو عكس ذلك إنه مطار عاصمة الموسيقى، فالموسيقى هناك ليست من الكماليات، بل نمط حياة موجود في كل

---

[1] _ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص55.

[2] _ المصدر نفسه، ص58.

[3] _ م نفسه، ص59.

[4] _ م ن، ص60.

شي، فقد «حطت في مطار فيينا مشيا على سولفيج الأحلام، كما لو كانت تقفز على نوتات بيانو، بخفي راقصة باليه.»[1] وفي نفس المكان التقت **بكمال ساري** الذي سيعرفها **بعز الدين** ويعرضا عليها مشروعا للغناء فيما بعد، مشروع يغير كل المقاييس. إلا أن هذا المطار الذي شهد وصولها كفراشة تسبح في أحلام الفرح كان في الحقيقة يبتسم مستهزئا بتفاؤلها وقد قرر جعلها تغادر مكسورة الجناحين تماما عكس وصولها، فقد وصلت إلى المطار قبل إقلاع الطائرة بثلاث ساعات، بنما كانت تحتسي قهوتها في زاوية مطلة على مدرج الطائرات، شهق قلبها ولم تصدق عينيها وهي تراه يدخل من أقصى القاعة، أرسل لها مع ا 'دل ورقة كتب عليها: «شكرا على لعبة الشطرنج»[2] اقترب منها وطلب منها الإذن لأخذ فنجان قهوة معها، توقعت أنه ينوي الاعتذار عما ألحقه بها من أذى، إلا أنه لم يفعل. ردد بسخرية _بعد أن أعلنت نهاية الجولة في فيينا_: «أليس غريبا أن جولة بدأناها في مطار شارل ديغول تنتهي في مطار فيينا؟»[3]. غادرت وهي

---

[1] _ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص245.

[2] _المصدر نفسه، ص297.

[3] _م نفسه، ص298.

مدمرة، لفرط ألمها، « أول موعد أخلفته معه في مطار، إلى آخر لقاء به في مطار، ما انفك يتصرف عكس توقعاتها. لقد حضر إذن خصيصا لتحطيمها»[1].

2_الأماكن المتنقلة:

الطائرة:

وسيلة السفر التي تختصر المسافات، تطير بمن يمتطيها إلى أي مكان في العالم، في الرواية احتضنت لقاء **هالة وطلال** لأربع ساعات وشهدت أغرب لقاء بين اثنين يتلهف كل منهما للقاء الآخر لكن في صمت رهيب، شهدت حقا الصبر على أصوله حيث تجلس البطلة في الطائرة على بعد مقعدين منه، وهي المكان الذي ينظر فيه إليها لأول مرة عن قرب تأملها وهي «داخل معطف أسود. معطف أنيق دون بهرجة، بحزام مربوط على جنب، يزينه شعرها المنسدل على كتفيها»[2]، والغريب في الأمر أنه ورغم شوقه لها لم يعرفها عن نفسه ويعلمها أنه الرجل الذي تستعد لمقابلته في المطار، كان يتأملها في الطائرة وهي تطالع الصحف ولا تأكل إلا قليلا، عكس

---

[1]_ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص301.

[2]– المصدر نفسه، ص57.

كل من يجلس في الدرجة الأولى، الناس في الطائرة ليسوا أكثر من مجرد ريشة في الهواء ولكي ينسوا أنهم كذلك نراهم ينهمكون في الأكل، اكتشف كذلك في الطائرة أنها لم تكن كثيرة السفر بحكم أنها فشلت في معرفة طريقة استعمال سماعات الموسيقى، أو طريقة تغيير الشاشة المقابلة لها، وفي نفس المكان لحظة الوصول «مات فرحه وهو يراها تستعجل النزول للقاء رجل سواه»[1].

السيارة:

هي كالطائرة وسيلة تنقل، ورد ذكرها في الرواية أكثر من مرة، وظفتها الكاتبة حينما أرادت أن تصور لنا طفولة البطلة المسلوبة، وأنها لم تتلق ورودا من أحد، ولم تكن لها يوما دمية، كما صورت فرحتها وتعلقها بالأزهار، الأمر الذي يشير إلى رقة هالة وبراءتها، وهو ما يتضح من خلال المقطع التالي: « رت الاستوديو مبتهجة كفراشة. على المقعد المجاور لها سلة ورد، وبجوار السائق باقتان أخريان. ظلت طوال الطريق إلى الفندق ممسكة بالسلة، خوفا على زينتها. عبثا طمأنها السائق أن لا شيء سيحدث للورود. هو لا يدري أن لا أحد أهدى إليها وردا قبل أن تصبح «نجمة». إنها كمن تكتشف على كبر أنها لم تمتلك يوما دمية، وأنهم سرقوا منها طفولتها. «كلما قدمت لها باقة ورد، شعرت أنها تثأر لزمن قمعت فيه أنوثتها. كما الليل، تشعر وهي في

---

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص58.

عربة الورد هذه، كأنها عروس، وإن كانت لا تدري لمن تزف. بلى هي تزف للنجاح. غير أن النجاح زوج مزاجي لا يعول عليه، يمكن أن يتخلى عنها، تماما كما عقد قرانه عليها، لسبب وحده يعرفه.»[1].

3_الأماكن المفتوحة:

تتخذ الرواية في عمومها أماكن منفتحة على الطبيعة تؤطر بها للأحداث مكانيا، وتخضع هذه الأماكن للاختلاف بغرض الزمن المتحكم في شكلها الهندسي. والأماكن المفتوحة التي نحن بصدد دراستها في الرواية:

مروانة:

هي المكان الذي ولدت فيه البطلة **هالة** وعاشت فيه طفولتها، منطقة جبلية تعرف بأصالتها طيبة أناسها، منطقة نحتت وجودها على جدران ذاكرتها، وعندما سقطت قسنطينة لجأ **أحمد باي** إليها، فقد كان بايا في ضيافة بايات ، وفارسا في حماية أرض هي حصن طبيعي، تأبى أن تسلم من يلوذ ك الأرض أخلاق عربية انصهرت في وجدان الشاوية، وجعلت منهم أشرف

---

[1] _ أحلام مستغانمي، رواية الأسود يليق بك، ص21.

المدافعين عن قيم العروبة حتى في الموت كانوا الأكرم، مقبلين على الشهادة بسخاء، فمن الأوراس انطلقت شرارة التحرير، ما كان لتلك الثورة أن تولد إلا في تلك الجبال "الشاهقات الشامخات"، جغرافيتهم هي التي أنجبت التاريخ. على مدى تسعة أشهر، حمل رجال الأوراس الثورة وحدهم، احتضنوها شعلة فحريقا، كانت مروانة منطلق مشوارها الفني، فمنذ طفولتها كانت ترافق جدها إلى الجبل وتستمع إلى غنائه، غناء كأنه نواح، «فكل غناء كان يبدأ بنداء يطول.. يطول كأنه نحيب "ياااا يااااي.."»[1].

لعل شجن مروانة جاءها من "القصبة" التي لم تعرف آلة سواها. في النهاية لكل قوم مزاج آلاتهم الموسيقية، أثرت مروانة في شخصية **هالة** وفي شموخ نفسها وكبريائها، «لفرط ما رافقت جدها على مدى سنوات إلى ذلك الجبل، اعتادت أن ترى العالم بساطا تحتها. لم تكن نظرة متعالية على العالم، لكن تعلمت وهي على أعلى منصة للطبيعة، ألا تقبل أن يطل عليها أحد من فوق»[2]. وهكذا تحكمت مروانة وجبال الأوراس في قدر البطلة هالة ورحلتها مع البطل طلال.

---

[1] _ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك،ص63.

[2] _ المصدر نفسه، ص66.

الشام:

تعتبر (سوريا ولبنان) قطبان مهمان في سير أحداث رواية (الأسود يليق بك)، حيث أن بطلة الرواية هالة استقرت في سوريا بعد مغادرتها للجزائر «إنها تقيم في الشام مذ غادرت الجزائر قبل سنة...»[1]، فعلاقتها بسوريا مرتبطة بجذور والدتها السورية الأصل التي كانت قد فقدت والدها في إحدى المحن الأمنية بسوريا، قبل ثلاثين سنة، وقد اختارت حينها الزواج من المطرب الجزائري الوافد إلى سوريا « بغادرة حلب قبل ثلاثين سنة، والإقامة مع زوجها في بلاد لا تعرف عنها شيئا والتأقلم مع ظروف ماكانت تشبه حيا تها في سورية»[2]، وتعتبر سوريا المحطة الأولى التي شهدت ودونت بداية القصة الغرامية بين هالة، وطلال فإن لم تكن قد جمعتهما مع بعض فإنها منحت لها سماع صوت ذاك الغريب الذي كان يترصدها أينما حلت وارتحلت ويتلاعب بأعصابها حيث أعطى لها إحدى شفرات لغزه لأول مرة في هذا البلد من خلال إرساله لها رقم هاتفه، «كتب على بطاقة أرقام هاتفه فحسب، ووضعها في الظرف الصغير المرفق بالباقة نفسها التي اعتاد أن يرسلها

---

[1] _ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص20.

[2] _ المصدر نفسه، ص67.

إليها. لطلب إرسال الباقة مع السائق إلى الشام»[1]، أما لبنان فهي بلد طلال، يشعر فيه بالقيود، فهو يحس وكأنه في قفص مراقب من طرف الجميع ولكل يترصده وينتظر أي عثرة منه، «في بيروت هو دوما مزدحم بالأصدقاء، محاصر بحب الأقارب، مجتاح... مستباح»[2]، فهو في هذا البلد لا يثق بأي أحد، «في بيروت لا يمكن أن يأتمن أحدا على سره»[3]، فمن سوريا إلى لبنان تم قران صوتهما عبر الهاتف، استطاعت الشام وبرغم بعد المسافة أن تضع النقاط على الحروف وتحل بعض شفرات هذا اللغز الغامض حيث قامت هالة بالإتصال من سوريا بطلال الذي كان في لبنان دون أن تعرف أن هذه المكالمة ستلعب دورا كبيرا في تغيير مسار حياتها، وستكون المحطة الت تبحر بها في عالم لم تعهده من قبل، «كان رقما من لبنان، ولا فرق في التوقيت إذا، طلبته دون أن تدري كم بإمكان رقم هاتفي أن يعبث بأقدارنا»[4].

---

[1]_ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص46.

[2]_المصدر نفسه، ص30.

[3]_م نفسه، ص46.

[4]_ م ن، ص48.

الخاتمة

الطبيعي أن تخلص هذه الدراسة إلى جملة من النتائج التي حاولنا من خلالها إبراز خصائص الخطاب السردي في رواية (الأسود يليق بك)، ومن أهم هذه النتائج والاستخلاصات:

_رواية (الأسود يليق بك) تملك خصوصية وتميزا على مستوى استثمارها للبنيات السردية بنائيا ودلاليا.

_إن مردودية مختلف المفاهيم والرؤى تتحدد بالقياس إلى مدى إثرائها للنص الروائي.

_تعمل الروائية على تحويل المعنى الظاهري للغة الوصف، إلى التعبير عن فكرة تتخفى وراء تعيين النص للمجال الموصوف، فالروائية حينما تقدم المنظورات الوصفية للقارئ، لا تهدف إلى تحديد المظهر الطبوغرافي للفضاء الموصوف، بقدر ما تسعى إلى توظيف أشكال من التعبير الرمزي كمعادلات إيقونية للفكرة.

_إن كل محمول من المحمولات السردية قابل للوصف والتحليل، غير أن معناه ووحدته الدلالية تكتمل باندماجه ضمن مستوى أعلى.

_ نلاحظ أن السرد الأحادي مهيمن من قبل الساردة التي تعبر عن آراء الكاتبة نفسها، وهو ما يكسب الرواية طابع السيرة الذاتية.

_تتكشف الحالة النفسية للروائية من خلال لجوء الساردة في بعض الأحيان إلى طابع المونولوج والحديث النفسي.

_توظيف الكاتبة للنصوص الغائبة والمقولات الشهيرة، مما يكشف لنا الخلفية الثقافية الواسعة للكاتبة.

_استعمال المؤلفة لبعض التعابير واللهجات الجزائرية والفرنسية والمشرقية في ثنايا الرواية.

_بين ثنايا النص دراية عميقة بحقيقة النفس الإنسانية، تشعرك بأن الكاتبة تعنى بالعمق كما تعنى بالسطح، وتفهم الباطن كما تفهم الظاهر.

_وظفت الروائية الوصف والحوار كتقنية مساعدة تكشف عن الجوانب الخفية للشخصية.

–الشخصيات مورفيم فارغ في البداية، يمتلئ دلاليا شيئا فشيئا، كانت بيضاء لتسند لها بالنهاية جملة من المواصفات.

_تنوعت شخوص الرواية من رئيسية وثانوية وهامشية، وقد ساهمت الشخصيات الثانوية والهامشية في تطوير الأحداث وكذا إبراز مواقفها إزاء الأحداث التي عاشتها البلاد أثناء المأساة الوطنية.

_تعتمد الروائية تفجير الذاكرة، حتى أن الأحداث تجري في معظم الأحيان في ذهن الأبطال، وهو ما أدى إلى: بروز تداعي الأفكار، والتواتر المكرر، الابتعاد عن السرد الخطي المتنامي، وكانت لغة السرد تتسم بكثير من الشاعرية، والتدفق الشعوري، لتزاوج بين اللغة الشعرية واللغة النثرية.

_اعتماد الساردة الحاضر مع العودة إلى الماضي من حين لآخر لربط الحاضر بالماضي، فالرواية مبنية على تردد الأحداث في زمنين: الزمن الراهن وهو زمن الواقع المعيش، والزمن الماضي وهو الزمن التاريخي، ويتمثل في أزمنة مختلفة بعضها يعود إلى الثمانينيات وإلى العشرية السوداء التي مرت بها الجزائر في محنتها الأمنية.

_المكان الروائي أحد العناصر الفاعلة في السرد وليس الإطار الذي تجري فيه الأحداث فقط، فهو أبعد من أن يكون مجرد أبعاد فراغية مسطحة، بل تحول بوساطة الانزياح اللغوي إلى شفرة تبني النص جماليا، لما يحتويه من طاقة شعرية ودلالية تسهم في إبراز رؤى الكاتب، فهو حامل لجملة من الأفكار والقيم الفكرية والاجتماعية والثقافية.

_ نلاحظ أن الانتقال من مكان إلى آخر تصحبه جملة من التحولات والتغيرات على مستوى بنية وأفكار الشخصية، أي إن هناك تفاعل بين الشخصية والمكان.

بعد هذا الجهد المتواضع، الذي حاولنا من خلاله توضيح العلاقات القائمة بين بعض بنيات النص الروائي (الشخصيات _ المكان _ الزمن)، بالإضافة إلى محاولة الوصول إلى وظيفة كل بنية على حدة، داخل الرواية والتفاعل القائم فيما نها، وما مدى مساهمتها في عملية الشكلنة لخلق انسجام وتكامل يؤدي إلى تشكيل معمارية العمل الروائي. لا نزعم بأننا قد أحطنا هذه العناصر البنائية علما، وهي غاية في الدقة والتعقيد والصعوبة وإنما نرى أن باب البحث فيها مازال مفتوحا، ويظل مفتوحا بقدر عدد النصوص الروائية المتواجدة على الساحة الأدبية.

ملخص

، السنوات التي أعقبت الاستقلال الجزائريين من الانفتاح على الرواية المعاصرة، فحملوا على عاتقهم غمار الخوض فيها، وبذلك برزت أعمال روائية لا تقل أهمية عن الروايات المشرقية، من بينها (الأسود يليق بك) لشمس الرواية الجزائرية أحلام مستغانمي، التي اخترناها موضعا لهذه الدراسة البنيوية التحليلية، فتمحصنا مكوناتها البنيوية من خلال الغربال السردي (الشخصيات، الزمن، المكان).

It enabled the years following Algerian independence from the opening to the contemporary novel, they took it upon themselves to go into the midst if them, and thus emerged as the work of novelist no less Important than Levantine novels « including Black betitting you» Sun Romen alegeria MOSTAGHANEMI Ahlam. We have chosen the subject of this literary structural analytical study, we dealt their structural components of the narrative through the sieve. Characters, time, place .

قائمة المصادر والمراجع

إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الرويبة_ الجزائر، (د ط)، 2002.

أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، دار نوفل، لبنان، ط7، 2013.

أحمد رضا حوحو، غادة أم القرى، دار موفم للنشر، قسنطينة، 1947.

أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت_ لبنان، ط1، 2005.

الأعرج واسيني، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1996.

حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء_ المغرب، ط2، 2009.

حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

حميد الحمداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي (دراسة بنيوية تكوينية)، دار الثقافة، الرباط، ط1، 1985.

رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى ألان، دار العودة، بيروت، ط2، 1975.

زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، دار صمد للنشر والتوزيع والإشهار، نهج صفاقص_ الجمهورية التونسية، ط1، مارس 2007، ص233.

سعد رياض، الشخصية (أنواعها، أمراضها، وفن التعامل معها)، مؤسسة إقرأ، القاهرة، ط1، 2005.

سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997.

سيد حامد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، المركز العربي للثقافة والعلوم، ط1، 1982.

سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان_ الأردن، ط1، 1994.

الشريف . بيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسات في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتاب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010.

الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، سلسلة مفاتيح، 2000.

صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2003.

إق الجبلي، دراسات في المجتمع والثقافة والشخصية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1998.

عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، دار محمد على للنشر، تونس، ط1، 2003.

عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، الدار العربية للكتاب، ليبيا_ تونس، 1978.

عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدن)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون_ الجزائر.

عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية (بحث في تقنية السرد)، سلسلة عالم المعرفة، ع240، الكويت، 1998.

عبد المنعم الميلادي، الشخصية وسماتها، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 2006.

عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية (دراسة في ثلاثية خيري شلبي: الأمالي، لأبي علي حسن ولد خالي)، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009.

عبد الوهاب الرقيق، في السرد (دراسات تطبيقية)، دار محمد علي الحامي، تونس، 1998.

عرعار محمد، ما لا تذروه الرياح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، وق ذكر أنه طبعت بالجزائر لأول مرة سنة 1972.

زي عبد الله، الأيديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة عيتاني محمد، دار لحقيقة بيروت، 1970.

عمر بن قينة، دراسات في القصة الجزائرية (القصير و الطويلة)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح (قراءة المكونات الفنية والجمالية السردية)، دار النشر، حلب، (د ط ت).

محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي حديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982.

محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970.

ابن هدوقة عبد الحميد، ريح الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1971.

وطار الطاهر، اللاز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ظهرت عام 1974.

جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، الجزء الثاني، 1994.

ابن منظور، بيروت، 15/ 01/ 1995، برمجة وتنظيم طراف خليل طراف.

المراجع المترجمة

باختين ميخائيل، الملحمة والرواية، ترجمة: تقديم جمال شحيذ، كتاب الفكر العربي، بيروت، 1982.

بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، بغداد، 1972.

توماشفسكي، نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، الدار البيضاء، ط1، 1982.

جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط1، 1997.

يفيد ديتشس، مناهج النقد الأدبي، ترجمة: د يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1967.

ميشال رامون، طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة: حسن بحراوي، دراسات ومنشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992.

المراجع الأجنبية

G, Genette, Figures, ed, du seuil, 1972.

T, Todorov, et O, Ducrot: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage ed: seuil, paris, 1972.

باديس فوغالي، بنية القصة القصيرة عند المرأة، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 1996.

باديس فوغالي، المكان ودلالته في الشعر العربي القديم، بنية الزمان والمكان في قصص الحديث النبوي الشريف، رسالة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة،ة 2005_ 2006.

عبد الرحيم عراب، البناء الروائي عند عبد المالك مرتاض (صوت الكهف نموذجا)، رسالة ماجستير، إشراف العربي دحو، جامعة منتوري، قسنطينة، 1999.

المجلات

. زبير، المكان في العمل الفني، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، العدد 129، آذار .2006

أحمد مرشد، جدلية الزمان والمكان في روايات عبد الرحمان منيف، فؤاد المرعي، مجلة بحوث جامعة حلب، العدد 22، 1992.

تيزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سحبان، فؤاد صفا، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد 8_ 9، 1988.

ـميلة قيسمون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، العدد 13، 2000.

حسن لشقر، فكرة المكان وتطور النظرة إليها، مجلة عمان، العدد 129.

عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية (بحث في تقنية السرد)، سلسلة عالم المعرفة، ع 240، الكويت، 1998.

نصر الدين محمد، الشخصية في العمل الروائي، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية للطباعة، العدد 37، السعودية، ماي_ جوان 1980.

الفهرس